مؤلف 'تاريخ القراءة'

ألبرتو مانغويل



الفضول

'كتابٌ منعشٌ ومبهج'
Guardian

ترجمة
إبراهيم قعدوني



صدر للمؤلف عن دار الساقي:

- تاريخ القراءة
- فنّ القراءة
- المكتبة في الليل
- يوميات القراءة
- مع بورخيس
- عودة (رواية)
- عاشق مولع بالتفاصيل (رواية)
- كل الناس كاذبون (رواية)
- مدينة الكلمات

تصميم الغلاف: سومر كوكبي

ألبرتو مانغويل

الفضول

ترجمة

إبراهيم قعدوني



Alberto Manguel, *Curiosity*, Yale University Press, 2015

الطبعة العربية

الطبعة الأولى 2017

ISBN 978-614-425-914-6

دار الساقي
بناية النور، شارع العويني، فردان، ص.ب: 113/5342، بيروت، لبنان
الرمز البريدي: 6114-2033
هاتف: 442 866-1-961+، فاكس: 443 866-1-961+
email: info@daralsaqi.com

يمكنكم شراء كتبنا عبر موقعنا الإلكتروني
www.daralsaqi.com

تابعونا على

@DarAlSaqi
دار الساقي
Dar Al Saqi

إلى أميليا المترعة بالفضول القابل للإشباع كما في حكاية **الفيل الصّغير**[1]

مع وافر محبّتي.

---

١ حكاية **الفيل الصغير** قصّة من أدب الأطفال للمؤلّف الإنكليزي المعروف روديارد كبلينغ (Rudyard Kippling). (المترجم)

المحتويات

تقديم

على سرير موتها، رفعت غيرترود شتاين رأسها وسألت: "ما الجواب؟". وحين لم ينبس أحدٌ بشفة، ابتسمت قائلةً: "في هذه الحالة، إذن، ما هو السؤال؟"

Donald Sutherland
Gertrude Stein: A Biography of Her Work

لديّ فضولٌ حول الفضول...

تأتي كلمة لماذا في عداد أولى الكلمات التي نتعلّمها في صغَرنا، وبالإمكان تفسير ذلك جزئيّاً برغبتنا في معرفة شيءٍ عن هذا العالم الغامض الذي جَلَبونا إليه بغيرِ إرادتنا، كما يُردُّ ذلك أيضاً إلى رغبتنا في أن نفهم على أيّ نحوٍ تسيرُ الأشياء فيه، ولأنّنا نشعر بحاجة موروثة إلى الانخراط مع الآخرين الذين يقطنونه معنا، فلا نكاد نفرَغُ من مُناغاتنا الأولى، حتى نبدأ بالتساؤل: "لماذا؟"[1]، وسرعان ما نكتشف أنّ فضولنا قلّما يُكافَأ بأجوبة مقنعة ومُجدية، وبدلاً من ذلك، فإنّنا نزداد رغبةً في طرح المزيد من الأسئلة، كما تزداد متعتنا في مُحادثة الآخرين. وكما يُدرِكُ أيّ محقّق، فإنّ غرض الإثباتات هو العَزلُ، فيما تُكملُ الأسئلة مهمّة

١ "يتكلّم الأطفال الرضّع جزئيّا، لإعادة تأسيس الوجود بناءً على الخبرات... أو لإعادة تأسيس النظام الشخصيّ"
Daniel N. Stern, *The Interpersonal World of the Infant: A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology* (New York: HarperCollins, 1985), p. 171.

التثبيت، والفضول هو وسيلتنا لإعلان امتثالنا للطويّة البشرية. ولربمّا يمكن تلخيص الفضول إجمالاً في سؤال ميشيل دي مونتين القائل: "Que sais-je?"، أي: "ما الذي أعرِفُه؟"، وهو السؤال الذي أورده في الكتاب الثاني من مجموعته *Essays* (**مقالات**)، حيث أشار في معرض حديثه عن الفلاسفة الشكوكيين، إلى عجز أولئك الفلاسفة عن التعبير عن عموم أفكارهم بأيّ صورة كلاميّة، لأنّهم في رأيه، "كانوا بحاجة إلى لغة جديدة"، ذلك أنَّ "لغتنا" كما يقول، "تتشكّل من افتراضات يقينيّة تُناقضُ أسلوب تفكيرهم" ويضيف مونتين: "بالإمكان فهم هذه الفانتازيا على نحوٍ أفضل، بسؤال: ما الذي أعرِفُه؟، هذا السؤال الذي أحمله كشعارٍ وكعلامةٍ فارقة". وبالطّبع، إنّ مصدر السؤال هو العبارة السُّقراطية التي تقول: "اعرف نفسك"، لكن التساؤل في حالة مونتين لا يقتصر على كونه إصراراً وجودياً على حاجتنا إلى المعرفة، وإنّما يتّسع ليصيرَ إلى حالة مساءلةٍ متواصلة عن الحيِّز الذي تدنو إليه أذهانُنا (أو التي سبق لها بلوغَه)، وكذلك لمساءلة المجهول الذي لا نعرف مكانه على خريطة ترحالنا، والذي لا بدّ أن نبلُغه في نهاية المطاف، إذ إنَّ يقينيات اللغة تنقَلبُ على نفسها في حقلِ مونتين الفكريّ متحوّلةً إلى أسئلة[1]

يرجع تاريخ صداقتي مع مونتين إلى أيّام مراهقتي، فمنذ ذلك الحين، أضحى كتابُه **المقالات** بمنزلة سيرة ذاتيّة بالنسبة إليّ، إذ رُحتُ أعثر في ملاحظاته على هواجسي وتجاربي نفسها مترَجَمَةً إلى نثرٍ باذخ. ومن مداولته مواضيع مألوفة

1 Michel de Montaigne "An Apology for Raymond Sebond," 2.12, in *The Complete Essays*, trans. and ed. M. A. Screech (Harmondsworth, U.K.: Penguin, 1991), p. 591.
وفقاً لبوسانياس (القرن الثاني ق.م)، فإنّ مقولتي "اعرف نفسك" و"لا إسراف" كانتا منقوشتين على معبد دلفي، وكانتا منذورتين لأبولو، انظر:
Pausanias, *Guide to Greece*, vol. 1: *Central Greece*, trans. Peter Levi (Harmondsworth, U.K.: Penguin, 1979), 10.24, p. 466.
هنالك ست محاورات أفلاطونية تناقش الأقوال التي في معبد دلفي، هي:
Charmides (164D), *Protagoras* (343B), *Phaedrus* (229E), *Philebus* (48C), *Laws* (2.923A), *I. Alcibiades* (124A, 129A, and 132C).
انظر:
The Collected Dialogues of Plato ed. Edith Hamilton and Huntington Cairns (Princeton: Princeton University Press,1973).

وشائعة (كواجبات الصداقة ومحدودية التعليم وجماليّة الرّيف)، واستطلاعه مسائل استثنائية (كطبيعة آكلي لحوم البشر، وهوية الكائنات المتوحشّة وتلك التي تستخدم أصابع إبهامها[١])، فإن مونتين كان يرسم لي خرائط فضولي الشخصيّ مجمّعاً في أوقات مختلفة وأماكن متفرّقة. "كانت الكتب مفيدةً لي"، يعترف مونتين، "إنّما لغرض التدريب أكثر مما هي لإعطاء التعليمات[٢]"، كما يُردِف القول، وهذا ما ينطبق على حالتي بمنتهى الدّقة.

وبينما أخذتُ أتأمّل عادات قراءة مونتين، تبادر إلى ذهني على سبيل المثال أنّه لربّما يمكنُ تدوين بعض الملاحظات حول سؤاله الشهير: "ما الذي أعرفه؟"، وذلك باتّباعٍ طريقته نفسها في استعارة الأفكار من المكتبة (هو يشبّه نفسه، بوصفه قارئاً، بنحلة تجمع غبار الطّلع لتصنع عسلها الخاص)، ثمّ وضع هذه الملاحظات في الإطار الزمنيّ الراهن الذي أحياهُ أنا[٣].

أحسَبُ أنَّ مونتين كان ليوافقني الرأي عن طيب خاطر، في أنَّ بحثه في "ما نَعرِفُه"، لم يكُن شأناً مُحدَثاً في القرن السادس عشر، إذ إنّ لموضوع البحث في فعلِ التساؤل جذوره التي سبقت ذلك الزمن بكثير، "فمن أين تأتي الحكمة إذاً؟"، و"أين نعثُرُ على الفهم؟"، يتساءل النبيّ أيوب في محنته. وهي التساؤلات التي تلقّفها مونتين وتوسّعَ فيها مُشيراً إلى أنَّ "المحاكمة المنطقية أداةٌ قابلةٌ للتطبيق على أيّ موضوع، وهي تصلُحُ في كلّ مقام. لذا، إنني في معرِض اختباري إياها ها هُنا، لا أفوّتُ أيّ فرصة في تجريبها، فإذا كان الأمرُ موضوعاً لست على دراية فيه، تجدُني أجرّب محاكمَتي إنّما من مسافة أمان حتى أستطلِع عمق المسألة؛ وفي حال تبيّن أنّها قد تغمُرُني، ألزمُ برّ الأمان[٤]" أجدُ هذه الطريقة المتواضعة

١ الإنسان وبعض القِرَدة. (المترجم)

2 Michel de Montaigne, "On Physiognomy," 3.12, in *Complete Essays*, p. 1176.

3 Michel de Montaigne, "On Educating Children," 1.26, in *Complete Essays*, p. 171.

4 Job 28:20

لا يقدّم كتاب أيّوب إجابات، بل يثير سلسلة من "التساؤلات الحقيقية" التي وفق نورثروب فراي Northrop Frye تتدرّج في صياغة أسئلة أفضل:

Frye, *The Great Code: The Bible and Literature*, ed. Alvin A. Lee, volume 19 in the *Collected Works* (Toronto: University of Toronto Press, 2006), p. 217. Michel de

مطَمئنةً على نحوٍ رائع.

استناداً إلى النظَرية الداروينية، إنّ الخيال البشري أداةٌ للبقاء. فمن أجل التعرّف على العالم بنحو أفضل، والاستعداد في النتيجة للتعاطي مع فخاخه ومخاطره؛ طوّرت الكائنات العاقلة، أو ما تُعرَف بـHomo sapiens، القدرةَ على إعادة تشكيل الواقع الخارجي في أذهانها لتصبح قادرةً على تصوّرِ مواقف ربما تواجهُها لاحقاً وذلك قبل حدوثِها الفعلي[1]. فبإدراكنا أنفسنا والعالم من حولنا، يمكننا بناء خرائط نفسيّة لهذه العوالِم واستكشافها بطرقٍ لا حصرَ لها، ثمّ انتقاء الطّرُقِ الأكثر كفاءةً من بينها. كان مونتين قد أيّدَ فكرة أنّنا نتخيّل ليتحقق وجودنا، كما أننا فضوليّون بهدف إشباع رغبتنا في أن نتخيّل.

يتطوّر الخيال بوصفه وظيفة إبداعية أساسية عبر المران، وليس من النجاحات التي يُنظَرُ إليها كخُلاصات أشبه ما تكون بأزقّة عمياء ومغلقة النهايات، إنّما يتطوّر خيالنا عبرَ إخفاقنا، ومن المحاولات التي يتبيّن خطؤُها، ما يستوجب محاولاتٍ أخرى ستؤدّي بدورها إلى إخفاق جديد، ذلك إذا ما حالفها الحظّ. إنّ تاريخ الفنّ والأدب، كما تاريخ الفلسفة والعلم، هو تاريخ إخفاق مستَنير كهذا الذي نتحدث عنه. "أخفق، حاول من جديد؛ ثمّ أخفق بنحو أفضل"، تلك هي خلاصةُ صموئيل بيكيت[2]

لكنّنا إذا ما أردنا أن نُحسِنَ الإخفاق، ينبغي لنا وقتئذ أن نكون قادرين على استشفاف تلك الأخطاء والتعارضات بأسلوب خلّاقٍ، ويجدر بنا أن نتمكّن من معرفة أنّ هذا المسلكَ، أو ذاك، لا يُفضي بنا إلى وجهتنا المنشودة؛ وأنّ هذه التوليفة أو تلك من الكلمات، أو الألوان، أو الأرقام، لا تقارب الرؤية المحدوسة في أذهاننا. فنحن نفخرُ بتسجيل تلك اللحظات التي يصدح فيها أحد أرخميديساتنا، الكثيرون الملهَمون، وبينما هم في حمّاماتهم بكلمة "يوريكا"، أي "وجدتها!"، كما أننا أقلّ حماسة لتذكُّر أولئك الذين يفوقونهم عدداً، من

Montaigne, "On Democritus and Heraclitus," 1.50, in *Complete Essays*, p. 337.

1 See Richard Dawkins, *The Selfish Gene*, 30th anniversary ed. (Oxford: Oxford University Press, 2006), pp. 63–65.

2 Samuel Beckett, *Worstward Ho* (London: John Calder, 1983), p. 46.

أمثال الفنّان فرينهوفر في قصة بلزاك وهو ينظر إلى تحفته المجهولة قائلاً: "لا شيء، لا شيء!... سيكون عليّ أن أصنع لا شيء!"[1]. فمن نادرِ لحظات ظَفَرِنا وعديدِ الهزائم، يتدفق السؤال الخياليّ العظيم والأوحد: لماذا؟

ترفض أنظمتنا التعليمية اليوم، عامة، الاعتراف بما ينشُده خيالنا، إذ إنّ هذه الأنظمة لا تكاد تعيرُ اهتماماً للمعرفة الواقعة خارج حقلِ الكفاءة المادية والربح الماليّ. لم تعد مؤسساتنا التعليمية تحضُّ على التفكير من أجل التفكير ومن أجل التمرين الحرّ للخيال. لقد أضحت المدارس والمعاهد بمنزلة معسكرات تدريبٍ لعمّال حرفيين، بدلاً من أن تكون منتديات للتساؤل والنقاش، ولم تعد الكليّات والجامعات حواضن لأولئك المتسائلين الذين دعاهم فرانسيس بيكون في القرن السادس عشر بـ"تجّار النّور"[2]، فنحن نعلِّم أنفسنا أن تَسأل: "كم سيكلّف؟"، و"كم سيستغرق؟"، بدلاً من أن تسأل: "لماذا؟"

إنَّ أهمية سؤال "لماذا؟" (بتنويعاته الكثيرة) تفوق بكثيرٍ أهميّةَ انتظارنا الإجابة، إذْ إنّ فعلَ التساؤل نفسه يشرع الباب أمام احتمالاتٍ لا حصر لها، ومن شأنها أن تُطيحَ بالتصورات المسبقة، وأن تستَحضر شكوكاً بنّاءةً لا نهاية لها، ولربما تجلب في أعقابها بعض الأجوبة الأولية، لكن، حين يكون السؤال على قدرٍ كافٍ من القوّة، فإنّ أيّاً من هذه الأجوبة لن تكون شافيةً كما هو مأمول. إنّ سؤال "لماذا؟" حين يحدسُ به الأطفال، هو سؤال يضع هدفنا، دائماً وأبداً، في ما وراء الأفق[3].

إنّ التمثيل المرئيّ لفضولنا – أي إشارة الاستفهام التي تقف ملتفّةً على نفسها في مواجهة التكبُّر الدوغمائيّ وذلك في نهاية التساؤلات المكتوبة في معظم اللغات الغربية – كان قد وصل متأخّراً عبر التاريخ، ففي أوروبا، تأخّرَ ظهور

1 Honore de Balzac, *Le Chef-d'oeuvre inconnu* (Paris: Editions Climats, 1991), p. 58.

2 Francis Bacon, *New Atlantis*, in *The Advancement of Learning and New Atlantis*, ed.

3 Arthur Johnston (Oxford: Oxford University Press, 1974), p. 245.

إنّ وضع السؤال في كلمات يباعد بين تجاربنا ويتيح استكشافها لفظيّاً. "تفرض اللغة مسافة بين التجارب الشخصية لجهة كونها معاشةً، ولجهة كونها مُمَثّلة"

Stern, *Interpersonal World of the Infant*, p. 182.

علامات الترقيم الاصطلاحية حتى وقت متأخّر من عصر النهضة، حين أقدم حفيد الطبّاع الفينيسيّ[1] العظيم، ألدو مانوتيوس (Aldo Manutius)، على نشر دليل علامات الترقيم الذي وضعه لعمّال المطابع، وهو الكُتيّب المعروف باسم *Interpungendi ratio*، ومن بين العلامات المبتَكرة لوضعها في نهاية مقطع مكتوب، احتوى الكُتيّب على إشارة الاستفهام التي تعود إلى القرون الوسطى punctus interrogativus، وقد عرّفها مانوتيوس الشاب على أنّها علامة تشير إلى سؤال يحتاجُ إلى إجابة، وذلك وفق ما هو متعارفٌ عليه. وكانت إحدى إشارات الاستفهام قد ظهرت في بدايات استخدامها في نُسخة لنصٍّ كتبَه شيشرون في القرن التاسع الميلاديّ، وهو موجود حالياً في المكتبة الوطنية في باريس، ويبدو النص أشبه بدرج صاعد إلى الأعلى مائلاً نحوَ اليمين، وذلك في قطرٍ متعرّج يبدأ من نقطةِ أسفلَ الجهة اليسرى. ونفهمُ من هذا الشكل أنَّ التساؤلَ يسمو بنا إلى الأعلى.[2]

ظهَر سؤال "لماذا؟" على مرِّ محطّات تواريخنا المختلفة منتحلاً أشكالاً عدَّة وفي سياقاتٍ مختلفة أيّما اختلاف، وعلى ما يبدو، إنَّ عدد أسئلتنا المحتملة يفوق بكثيرٍ إمكانية النّظرِ فيها على انفرادٍ وبعُمق، كما أنّها أكثر تنوّعاً من إمكانية تجميعها في كُلٍّ مُتّسق. مع ذلك، جرت بعض المحاولات بِهدَف تجميع بعضها وفقاً لمعايير شتّى. وعلى سبيل المثال، وُضِعَت قائمة بعشرة أسئلة "يجب على العلم أن يطرحها" (كلمة "يجب" بالغة الاحتجاج) وذلك من علماء وفلاسفة وُجِّهَت إليهم دعوة من صحيفة **الغارديان** اللندنية سنة ٢٠١٠، وقد كانت الأسئلة هي: "ما هو الوعي؟"، و"ما الذي حدث قبل الانفجار العظيم؟"، و"هل سَيعيد العلم والهندسة لنا فردانيتنا؟"، و"كيف سنتعاطى مع التزايد السكاني في العالم؟"، و"هل ثمّة نمط للعدد الأوليّ؟"، و"هل بإمكاننا ابتكار طريقة تفكير علمية قابلة للتعميم المطلق؟"، و"كيف لنا أن نضمن بقاء البشرية وازدهارها؟"، و"هل

---

١ نسبةً إلى مدينة ڤينيسيا/البندقية. (المترجم)

2 MS lat. 6332, Bibliotheque nationale, Paris, reproduced in M. B. Parkes, *Pause and Effect: An Introduction to the History of Punctuation in the West* (Berkeley: University of California Press, 1993), pp. 32–33.

يمكن لأحد أن يفسّر الفضاء اللامتناهي على نحوٍ مناسب؟"، و"هل سيكون بمقدوري تسجيلُ ما يدور في دماغي كما أسجّل برنامجاً تلفزيونيّاً؟"، و"هل باستطاعة البشْرية أن تبلُغ النجوم؟" ليس ثمّة من تقدّم بائن في معالجة هذه الأسئلة، وليس هنالك من تدرّجٍ منطقي ولا من دليل واضحٍ على توفّرِ إجابات تلوح في الأفق. تنبثِق أسئلةٌ كهذه من رغبتنا في أن نعرف، وتُصطفى بوجه خلّاق عبرَ ما نُراكمه من الحكمة. لكنّ نمطاً بعينه، ربّما يتشكّل في ثنايا هذه الأسئلة. فبانتهاج مسلَك انتقائي بالضرورة، ومن بعض الأسئلة التي يقدحها فضولنا، لربّما ترتسم خرائطُ واضحة لخيالنا. إذ ليس ما نرغب في معرفته، وما يمكن لنا تخيّله، سوى وجهين للصفحة السحرية نفسها.

تجربة الاكتشاف هي واحدة من التجارب المشتركة لمعظم قراءاتنا، وعاجلاً أم آجلاً، سيتيح لنا كتابٌ منقطع النّظير استكشاف أنفسنا والعالَم من حولنا. تبدو هذه التجربة عصيّةً على النّضوب، كما أنّها في الوقت نفسه تركّزُ الذّهنَ على أدقّ التفاصيل بطريقةٍ فريدةٍ وحميمة. بالنسبة إلى قرّاء بعينهم، إنّ هذا الكتاب، مثلاً، عمل فائق الجودة، فيما ينظر قُرّاء آخرون إلى كتابٍ لشكسبير أو بروست كنَصٍّ أقل شهرةً أو أدنى استحساناً وتتردد أصداؤه في أعماقهم لأسباب غامضة أو يتعذّرُ شرحُها. أمّا في حالتي، وعبر مسيرة حياتي، إنّ ذاك الكتاب الفريد ما بَرِحَ يتغيّر: فتارةً كان كتاب **مقالات** لمونتيني، وتارةً كتاب **أليس في بلاد العجائب**، وتارةً كتاب **التخيّلات** لبورخيس، أو كتاب **دون كيخوته**، أو كتاب **ألف ليلة وليلة**، أو كتاب **جبل السّحر** لتوماس مان. أمّا الآن، وأنا أدنو من السبعين المخصّصة لي من العمر، فإنّ الكتاب الجامع المانع بالنسبة إلي هو **الكوميديا** *Commedia* لدانتي. لقد وصلتُ متأخراً إلى **الكوميديا**. حدث ذلك وأنا على أعتاب الستين، ومنذ القراءة الأولى، أصبح الكتاب بالنسبة إلي كتاباً شخصيّاً ولا حدود له في الوقت نفسه. ولعلّ في وصفِ **الكوميديا** بالكتاب الذي لا يحدّه شيء، ما يدلّ على أنّ وصفاً كهذا؛ ليس سوى طريقة للتعبير عن تلك الرّهبة الخرافيّة التي للكتاب نفسه: لعُمقه، واتّساعه، وحذاقة مبناه. حتّى إنّ كلماتي هذه، لا ترقى لبلوغ تجربتي المتجددة باستمرار في قراءتي الكتاب. لقد تحدّث دانتي عن قصيدته كقصيدةٍ "تشتركُ في تأليفها السماء

والأراضين"[1]. ليست هذه مبالغة، فدوماً كان ذلك هو انطباع القرّاء منذ عصرِ دانتي وهلمّ جرّاً. لكنّ البناء يُملي آليةً مُصْطَنَعة، وهو إجراءٌ يعتمد على آلية أشبه بالمسنّن والتّرس، ويشيرُ هذا الإجراء، حين يكون جليّاً (كما في ابتكار دانتي terz rima[2] على سبيل المثال، وفي النتيجة استخدامه الرقم ٣ في سياق **الكوميديا**)، إلى نقطة واضحة وسطَ البناء المعقّد، لكنه لا يكاد يسلّط الضوء على كماله الجليّ. لقد شبّهَ جيوفاني بوكاتشيو **الكوميديا** بطاووسٍ تغطّي جسدَهُ ريشاتٌ "ملائكية" وقزحيّةُ الألوان بأشكال لا تعدّ ولا تحصى، كما شبَّهها خورخي لويس بورخيس بنقشٍ مُفَصّلٍ ولا نهائيّ. أما جوزيبي مازوتّا (Giuseppe Mazzotta)، فشبّهها بالموسوعة الشاملة. وكان على أوسيب ماندلشتام أن يقول: "إذا ما كان لقاعات متحف الآرميتاج أن تَتَزَلزل، وإذا ما قُدِّرَ لجميع الرسومات التي رسمها فنّانون من المذاهب كافة أن تنزلق فجأةً عن مساميرها، ممتزجةً ومختلطةً ببعضها بعضاً، ومالئة هواء القاعات بعواء استشرافيّ، وغامرةً الألوان باهتياج عنيف، فإنّ ما سنحصل عليه حينئذ، سيكون شيئاً يشبه **الكوميديا**". ورغم ذلكَ، ما من تشبيه من تلك التشبيهات التي أوردناها، يحيطُ تماماً بالامتلاء، والعمق، والامتداد، والموسيقا، والتصوير اللوني، والابتكار المطلق، والبنيان المتوازن تماماً للقصيدة. وقد أشارت الشاعرة الروسية أولغا سيداكوفا (Olga Sedalova) إلى أنّ قصيدة دانتي "فنٌّ يولّدُ فنّاً" و"فكرٌ يولّدُ فكراً"، والأهم من ذلك، أنّ "التجربة تولّدُ تجربة"[3].

في محاكاة ساخرة للتيارات الفنية في القرن العشرين، بدءاً بالرواية الفرنسية الجديدة حتى الفن المفاهيمي (التصوّري)، تخيّل بورخيس وصديقه أدولفو

1 *Paradiso*, XXV:2, "al quale ha posto mano e cielo e terra."

٢ terza rima بالإيطالية، وتعني القافية الثلاثية، وهي نظام تقفية المقطع الشعري ذي الأسطر الثلاثة. (المترجم)

3 Giovanni Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, ed. Luigi Sasso (Milan: Garzanti, 1995), p. 81; Jorge Luis Borges, "Prologo," in *Nueve ensayos dantescos*, ed. Joaquin Arce (Madrid: Espasa-Calpe, 1982), pp. 85-86; Giuseppe Mazzotta, *Reading Dante* (New Haven: Yale University Press, 2014), p. 1; Osip Mandelstam, "Conversation on Dante," in *The Selected Poems of Osip Mandelstam*, trans. Clarence Brown and W. S. Merwin (New York: New York Review of Books, 2004), p. 151; Olga Sedakova, "Sotto il cielo della violenza," in *Esperimenti Danteschi: Inferno 2008*, ed. Simone Invernizzi (Milan: Casa Editrice Mariett, 2009), p. 107.

بيوي كاساريس، شكلاً من النقد الذي يعمد إلى إعادة إنتاج العمل الأدبي برمّته[1] وذلك إقراراً منه باستحالة الإلمام بكامل عظَمَة ذلك العمل. وإذا ما اتّبعنا المنطق نفسه لشرح **الكوميديا** مراعين دقّة التفسير، فلا بدّ أن ننتهي إلى اقتباس القصيدة بأسرها. ولربما تكون تلك هي الطريقة الوحيدة لتفسيرها. إننا بأنننا حين نأتي على مقطع آسر الجمال، أو نمرُّ بحجّة شعريّة عويصة لم يسبق أن استولَت على مشاعرنا في قراءات سابقة، فإنّنا لا نعبأ كثيراً في تفسيرِ ما قرأناه، بقدر ما سنفكّر في قراءته جهراً لصديق، وذلك رغبةً منّا بمشاركة أقصى ما يمكن من لحظة الكشف الأصيلة. لربّما نحاول ترجمة الكلمات إلى خبراتٍ أخرى، ولعلَّ ذلك أحد مقاصد كلمات بياتريشي لعاشقها دانتي وهما في سماء المرّيخ، وحين قالت له: "التفّ إليّ وأصغِ السمع... فالفردوس ليس في عينيّ فحَسْب"[2].

بقليل من الطموح وبمعرفةٍ أقلّ؛ إنّما بوعيٍ لآفاقي الذاتية، أرغبُ في تقديم قراءات ذاتية قليلة، إلى جانب بعض التفسيراتِ المستندة إلى التأملات الشخصية والملاحظات والترجمات وإضافتها إلى تجربتي الخاصة. إنَّ لـ**الكوميديا** سماحتها الجليلة لكونها لا تمنع أحداً من اجتياز عتَبَتها. لكنّ ما يجده كلّ قارئ هناك هو شأن آخر.

ثمّة مشكلةٌ جوهرية تواجهُ أيّ كاتب (وأيّ قارئ) عند التعامل مع نصٍّ ما: نحن نعلمُ أنّنا حين نقرأ، نُثبت إيماننا باللغة وبقدرتها المُتبجِّحة على التواصل ونقل المعنى. وفي كلّ مرة نفتح فيها كتاباً، فإننا نثقُ، رغم تجاربنا السابقة كافّة، بأنّ جوهر الكتاب سينتقل إلينا هذه المرّة. وفي كلّ مرةٍ نبلغ فيها الصفحة الأخيرة من كتابٍ ما، ورغم آمالنا الشجاعة هذه، فإننا نصاب بالإحباط. يحدث ذلك خاصة حين نقرأ ما نسمّيه "أدباً عظيماً" كما تقتضي

---

١ لم يُكتب هذا النص قطّ، لكنني شهدت عام ١٩٦٥ بورخيس وبيوي يناقشان نياتهما حول كتابته كجزء من مجموعة مقالاتهما الساخرة التي حملت عنوان *Cronicas de Bustos Domecq*, (Buenos Aires: Losada, 1967)

2 *Paradiso*, XVIII:20–21, “Volgiti e ascolta; / che non pur ne’ miei occhi e paradiso.”

الدّقة في التسمية، إذْ لا ترقى قدرتنا على فهم النص بكل مستوياته وتعقيداته، إلى مستوى رغباتنا وآمالنا، ونضطّرُ حينئذ إلى العودة إلى النص من جديد على أمل أن نفلح هذه المرّة في تحقيق غايتنا، لكننا لا نفعل ذلك لحُسنِ حظّ الأدب وحظّنا أيضاً. ليس بمقدور أجيال من القرّاء أن تستنفد هذه الكتب، كما أنّ إخفاق اللغة في إتمام الوصل يمنحُ تلك الكتب ثراءً لا محدوداً، على أنَّ إدراكنا هذا الثّراء رهنٌ بإمكاناتنا الفردية، على سبيل المثال، لم يسبق لقارئٍ قطّ أن نَفَذَ إلى أعماق *Mahabharata*[١] أو *Oresteia*[٢]

إنّ إدراكنا استحالة مهمّة بعينها لا يحول دون استمرارنا في محاولة فعلها، وفي كلّ مرّةٍ نفتح كتاباً، وكلّما قَلَبنا صفحةً منه، فإننا نجدّد آمالنا في فهم نصّ أدبيّ. وإنْ لم يكن فهماً للنص برُمّته، فإنه سيكون على الأقل فهماً يتجاوز إدراكنا السابق. هكذا، على مرّ العصور، أبدعت البشرية قراءات متناسخة واصَلت إعادة تأسيس سلطة الكتاب خلفَ ستارٍ مختلف دوماً. وعلى هذا النحو، قرأ معاصرو هوميروس "إلياذةً" مختلفة عن **الإلياذة** التي قرأنا، لكنّها احتوت عليها كما احتوت إلياذتنا على معظم "الإلياذات" اللاحقة. بهذا المعنى، إنّ توكيد جماعة اليهود الحسيديّين، أنّه ليس ثمّةَ من صفحة أولى في **التلمود** - لأنَّ كل قارئ قد سبق أن باشر قراءته قبل الكلمات الأولى - ربّما ينطبق على أيّ كتابٍ عظيم[٣].

لقد استُحدثَ مصطلح lectura dantis بهدف تعريف ما أضحى جنساً أدبياً جديداً، وهو قراءة **الكوميديا**، وأنا على يقينٍ تام حتى بعد أجيال من الشُّروحات التي ابتدأت بما كتبه بيترو بن دانتي، غداةَ وفاة أبيه، باستحالة أن يكون المرء نقدياً على نحو شامل، أو أن يحقق شرط الأصالة التامة في ما يتعيّن عليه قوله حول قصيدة دانتي، ولكن ربّما يكون بمقدوره تبرير ممارسة كهذه باقتراح أنّ

١ **المهابهارتا**: إحدى الملحمتين الكُبرين المكتوبتين بالسنسكريتية في الهند القديمة - الأخرى رامايانا. (المترجم)

٢ **أوريستيا**: ثلاثية شعرية تراجيدية من تأليف إسخيلوس، وتتكلم عن نهاية لعنة حصان أتريوس، واسمها مشتق من أوريستيس الذي يحاول أن ينتقم لمقتل أبيه. (المترجم)

3 Martin Buber, *Tales of the Hasidim*, vol. 1, trans. Olga Marx (Oxford: Oxford University Press, 1948), p. 76.

كلّ قراءة هي في المحصّلة صورة شخصية للقارئ، أكثر من كونها ترجمة للعمل الأصليّ، كما أنّها اعترافٌ وضربٌ من كشف الذات واستكشافها.

كان دانتي نفسه أوّل قرّاء السيرة الذاتية هؤلاء، وذلك من رحلته إلى عالم الآخرة، بعدما أُبلِغَ بأنَّ عليه إيجاد طريقٍ جديد في حياته، وإلاّ سيكون التّيه مصيره الأبديّ. كانَ دانتي مأخوذاً بفضولٍ توّاقٍ لمعرفة من يكون حقّاً وما هي خبراته في الحياة[١]. وبدءاً بأوّل أبيات "الجحيم" Inferno، وصولاً إلى آخر أبيات "الفردوس" Paradiso، فإنّ تساؤلات دانتي هي هاجس **الكوميديا**.

لقد اقتصرت اقتباسات مونتين لدانتي على اقتباسين فقط في كامل مقالاته، ما دفع بالمختصّين إلى القول إنّه لم يقرأ **الكوميديا**، وإنّما ألمَّ بشيءٍ عنها من بعض المراجع في أعمال كتّاب آخرين. حتى إن كان قد قرأها، فمن المحتمل أنّ مونتين ربّما لم يُعجَب بالبنية الدوغمائية التي اختارها دانتي لمباشرة استكشافاته. ومع ذلك، لدى مناقشة قوّة الخطاب عند الحيوانات، فإنّ مونتين ينقل ثلاثة أبيات من النشيد السادس والعشرين من "المطهر" Purgatorio، التي يشبّه فيها دانتي النفوس الشهوانية التائبة بـ"الكتائب المُكفَهِرّة من النّمل الذي يتبادل الرسائل"[٢] مرّةً أخرى، يقتبس مونتين عن دانتي حين يناقش مسألة تعليم الأطفال قائلاً: "أوّلاً: ينبغي على المربّي النّظر لكلّ شيء بعين النقد، وثانياً: عليه أن لا يحشر في ذهن الطفل ما يتعذّر فهمه، إذ ليس من الضروري بالنسبة إلى الطفل أن تهيمن مبادئ أرسطو على حساب إغفال المبادئ الرواقية والأبيقورية، علينا أن نضعه أمام هذا التنوّع في الأحكام، ومن ثمّ سيحدّد اختياره في حال استطاع، وإن عجِزَ عن ذلك، فإنّه سيبقى في حالةٍ من الشك، إذ وحدهم الحمقى من أغلقوا عقولهم مستسلمين ليقينهم" بعد ذلك يأخذ مونيتن الاقتباس التالي عن دانتي: "إنَّ متعتي في الشكّ [dubbiar] لا تقلُّ عن متعتي في اليقين"، وهي الكلمات التي قالها دانتي لفيرجيليو وهما في الدائرة السادسة من "الجحيم"، وذلك بعدما

---

1 *Inferno*, I:91, "A te convien tenere altro viaggio."

2 Montaigne, "Apology for Raymond Sebond," 2.12, p. 512, quoting *Purgatorio* XXVI:34–36, "cosi per entro loro schiera bruna / s'ammusa l'una con l'altra formica, / forse a spiar lor via e lor fortuna."

شرح الشاعر اللاتيني لضيفه لماذا يغضبُ الله من خطايانا التي نقترفها بمحضِ إرادتنا على نحوٍ يفوقُ غضبه من تلك الخطايا التي نرتكبها بغيرِ قصد. بالنسبة إلى دانتي، إنَّ الكلمات تعبّر عن المتعة التي شعر بها في اللحظة التي سبقت تحقُّق معرفته؛ أمّا بالنسبة إلى مونتين، فتلك الكلمات تصفُ حالةً ساكنة من الشكّ المفعَم، لكونه على دراية بكثيرٍ من الآراء المغايرة، لكنه لا يعبأ سوى برأيٍ واحد هو رأيه. كما أنّ حالة التساؤل، تكافئ، بل تفوق، حالة المعرفة[1] بالنسبة إلى كليهما.

هل بإمكان الملحد أن يقرأ دانتي (أو مونتين) من دون أن يؤمن بالإله الذي كانا يعبدانه؟ وهل من التعسّف افتراضُ إمكانية فهمنا أعمالهما دون الإيمان الذي سهّل لهما تحمّل المشقّة والحيرة والضّنك (والمتعة أيضاً) والمقدّرة جميعها لسائر البشر؟ وهل من قلة النزاهة دراسة البُنى اللاهوتية الصارمة ورهافات العقائد الدينية دون اقتناعنا بالمبادئ التي تقوم عليها؟ أزعُم، بصفتي قارئاً، أنّ من حقي الإيمان بمضمون قصّة ما حتى يتجاوز هذا المضمون سرديّتها، ودون أن يجبَ عليَّ تأدية اليمين إقراراً بوجود الجنّية الطيبة أو الذئب الخبيث[٢]. ليس من الضروري أن تكون ساندريلا أو ليلى (في حكاية **ليلى والذئب**) شخصيّات حقيقية لكي أصدّق ما جاء في حكايتيهما. إنّ الربّ ذاته الذي سار في الحديقة "في برودة المساء" والذي كان يتعذّب على الصليب، هو نفسه الذي بشّرَ لصّاً بالجنّة، وإنّه لربٌّ يمنحني النور كما يفعل أيّ أدبٍ عظيم. ولولا الحكايات، لبقيت الأديان جميعها محضُ وعظ، فالحكايات هي التي تقنعُنا.

يتعارض فنّ القراءة مع فن الكتابة في نواحٍ عدّة، فالقراءة صَنعةٌ تُثري تصوّر المؤلّف للنص، فتُعمّقها وتمنحها تأويلاتٍ أكثر جدلاً، كما أنّها تزيد قدرتها على تكثيفِ تجربة القارئ الذاتية وتوسيعها لبلوغ الحدود القصوى، ولتجاوزها، ربما. على النقيض من ذلك، إنَّ الكتابة تبدو كفنّ الاستقالة، إذ على الكاتب قبول حقيقة أنّ النص النهائي لن يكون سوى انعكاسٍ صافٍ للعمل كما يتصوّره ذهن

---

1 Michel de Montaigne, "On Physiognomy," 3.12, in *Complete Essays*, p. 1176.

٢ شخصيات من الحكايات الشعبية الشائعة. (المترجم)

القارئ؛ وأنّه سيبدو أقلّ تنويراً وفطنةً مما يُفترَض، وأقلّ دقّة وتأثيراً أيضاً. تتمتّع مخيّلة الكاتب بكامل القوة والكفاءة لتحلُم بأكثر الإبداعات استثنائيّةً وكمالاً، لكن بعد ذلك يبدأ الانحدار إلى اللغة، ليتبدّد الكثيرُ الكثيرْ في برزخ الانتقال من التفكير إلى التعبير، ولا تكاد توجد استثناءات طفيفة لهذه القاعدة. فأن تؤلّف كتاباً، يعني أن تُسلِمَ نفسك للفشل، لكن هذا الفشل قد يكون فشلاً مُشرّفاً.

وانطلاقاً مما أعرفه عن نفسي من عجرفة، خطر لي، على غرار ما حظي به دانتي من مرشدين لأسفاره، كفيرجيليو، وستاتشيوس[١]، وبياتريشي، والقديس برنار، أن أتّخذ من دانتي نفسه مرشداً لأسفاري، وأن أترك تساؤلاته تقود تساؤلاتي. ومع أنّ دانتي كان قد عَتَب على أولئك الذين يحاولون اقتفاء أثره مبحرينَ بمراكب ضعيفة، وحذّرهم ليعودوا أدراجهم إلى الشواطئ خشيةَ أن يتوهوا في مجاهل الرحلة[٢]، فإنني على ثقة في أنّ دانتي لن يتردد بمدّ يد العون لزميلِ أسفار مترَعٍ بالقدر الكافي من الشكّ المتّفق عليه.

---

١ اسمه الكامل بوبليوس بابينيوس بوبليوس، وهو شاعر روماني ولد سنة ٤٥ ميلادية، وكان واحداً من أشهر الشعراء الرومان في ذلك القرن، وقد تأثّر دانتي بشعره كثيراً. (المترجم)

2 *Paradiso* II:1–4, "O voi che siete in piccioletta barca, / desiderosi d'ascoltar, seguiti / dietro al mio legno che cantando varca, // tornate a riveder li vostri liti.".

١

ما هو الفضول؟

كلّ شيء يبدأ برحلة. ذات يوم وأنا ابنُ ثمانٍ أو تِسعٍ، وفي بوينس آيرس، ضللت طريق إيابي من المدرسة إلى البيت. كانت المدرسةُ واحدة من بين عدّة مدارس ارتدتُّها في صباي، ولم تكن تبعد كثيراً عن بيتنا في حيٍّ بيلغرانو الذي تلفُّهُ الأشجار من جِوانبه. كنتُ آنذاك سُرعانَ ما أتيه، كما حالي اليوم، إذْ كان انتباهي ينصَرِف عن الطريق مستغرقاً بالأشياء التي كنتُ أمرُّ بها وأنا مقفلٌ إلى البيت مرتدياً مريولي الأبيض المُنَشّى أسوةً بجميع التلاميذ. أذكُرُ في ما أذكُرُ البقّالة التي عند الزاوية، كان ذلك قبل عصر السوبرماركت، حيث براميل الزيتون المملّح الضخمة وأقماع السكّر الملفوفة بورق سماويّ اللون وعلب زرق من بسكويت كانالي، ومحلّ القرطاسية بدفاتره الوطنية عارضاً صور الأبطال القوميين، حيث تصطفّ على رفوفه الأغلفة الصّفر لسلسة روبن هود الخاصة بالأطفال، وأيضاً ببابه الطويل الضيّق وزجاجه المزركش الملوَّنِ الذي كُنتُ أُبصرُه مفتوحاً بعض الأحيان كاشفاً عن فناءٍ معتمٍ حيث يقف مُجَسَّمُ خياطةٍ باسترخاءٍ وغموض. ثمَّة أيضاً بائع الحلويات: رجلٌ بدينٌ يتربّع على كرسي صغير عند زاوية الشارع مُمسكاً آنيته الملوّنة كمن يقبض على رمح. اعتدتُ أن أسلك الطريق نفسه في العودة إلى البيت مُحصياً نقاط العلام التي أمرّ بها، لكنني في ذلك اليوم قررت

تغيير مساري. لكن سرعان ما اكتشفت، وبعد تجاوزي عدّة أبنية، أنني لا أعرف الطريق؛ شعرتُ بخجلٍ شديد لأسأل عن الاتجاهات، لذا رحتُ أتجوّل ذاهلاً أكثر ممّا كنت خائفاً من مرور الوقت الذي حَسبتُهُ طويلاً آنذاك.

لا أعلم لِمَ فعلتُ ما فعلتُه، سوى أنني أردت تجريب شيء جديد، واتّباع ما تيسّرَ من أدلة لربما تقودني إلى أسرار لم يُكشف عنها بعد، كما في قصص شرلوك هولمز التي كُنت قد اكتشفتها للتوّ. أردتُ بعكّازٍ متهالك استخلاص الحكاية السريّة للطبيب لأكتشف أنّ آثار أقدام السير البطيء على الوحل إنّما تعودُ إلى رجلٍ هاربٍ من الموت، ولأسأل نفسي لِمَ على رجلٍ أن يضع لحيةً سوداء أنيقة، ما من شكٍّ في أنّها مستعارة؟ "إنَّ هذا العالم مليء بالأشياء الواضحة التي لم يسبق لأحد ملاحظتها"، قال السيّد في الحكاية.

أَذْكر آنذاك أنَّ شعوراً من القلق الممتع بدأ يساورني، إذ رُحتُ أُدرِك أنني متورّطٌ في مغامرة مختلفة عن المغامرات التي عرفتها في الكتب. مع ذلك، اختبرت التشويق نفسه الذي في الكُتُب، والرغبة العارمةُ عينها لمعرفة ما الذي سيحدث؛ ومن غير أن أكون قادراً بالطبع على التكهُّنِ به (ودون أن أرغب أيضاً)، شعرتُ كأنني وَلَجتُ كتاباً وأصبحت على وشك اكتشاف صفحاته الأخيرة. ما الذي كُنت أبحث عنه تحديداً؟ لربما تجلّى ما أبحث عنه بوضوح حين تصوّرتُ المستقبل، للمرة الأولى، كمكان يجمع إليه نهايات جميع القصص المحتملة. لكنّ شيئاً لم يحدث، وبعد طول انتظار، انعطفت لأجد نفسي على أرضٍ مألوفة، وحين وقع نظري على بيتنا أخيراً، شعرتُ بما يشبه الخيبة.

بينما نمسِكُ عدّة خيوطٍ في أيدينا، يكون لدينا احتمالان: إمّا أن يرشدنا أَحدها إلى الحقيقة، وإما أننا سنهدر الوقت في السّير وراء الفرضية غير الصحيحة. لكننا، عاجلاً أم آجلاً، لا بدّ أن نهتدي إلى الصّواب.

Sir Arthur Conan Doyle
"The Hound of the Baskervilles"

الفضول كلمة مزدَوجة المعنى، ووفق قاموس كوفاروبياس (Covarrubias) الإسباني الصادر عام ١٦١١، والمتخصص في أصول اشتقاق المفردات، فإنّ كلمة Curioso (هي نفسها بالإيطالية) تعني الشخص الذي يعاملُ أمراً ما بقدْرٍ من العناية والاهتمام. ويوضح المعجميّ العظيم كوفاروبياس أنّ اشتقاق كلمة Curiosidad، وهي في الإيطالية Curiosità، قد نتج عن طبيعة الشخص الفضوليّ الذي يتساءل دوماً "عن هذا وعن ذاك"، ولاحظ روجيه شارتييه (Roger Chartier) أنّ هذه التعريفات المبدئية لم تُقنع كوفاروبياس الذي أضافَ شارحاً في ملحقٍ وضعه ما بين عامَي ١٦١١-١٦١٢ (بقي من دون أن يُنشَر) أنّ لكلمة Curioso (فضوليّ) "معنىً إيجابي، كما أنّ لها معنى سلبي أيضاً، فهي ذات معنى إيجابيّ، لأنَّ الشخص الفضوليّ يعامل الأشياء بدأب، وسلبيّ أيضاً، لأنّه يكابد في تمحيص أشياء مخبوءة ومكتومة في معظمها، كما أنّها أشياء ليست على قدرٍ من الأهمية"، نطالع بعد ذلك اقتباساً باللاتينية أخذه كوفاروبياس من أحد الكتبِ الملفّقة عن الإنجيل اسمه سفر يشوع بن سيراخ، يقول الاقتباس: "لا تطلب ما يُعييك نَيله ولا تبحث عمّا يتجاوز قدرتك" (الأصحاح ٣، الآيات ٢١-٢٢)[1] بذلك، إنّ كوفاروبياس،

١ الاقتباسات كافة من الكتاب المقدّس مأخوذة عن نسخة الملك جيمس.

ووفق شارتييه، قد وسّع تعريفه ليضمّ إدانة **الكتاب المقدّس** وكذلك الإدانة الكَنَسيّة للفضول بوصفه توقاً حراماً لمعرفة المحظور[1]، وهو ما أدركه دانتي حتماً.

كتب دانتي معظم **الكوميديا** – إن لم نقُل كلّها – في منفاه، وبالإمكان تصوّر حكاية حجّه المجازيّ على أنّها انعكاسٌ لحَجّه المقرّر على أرض الواقع، إذ يحذوه دافع الفضول الإيجابي كما عرّفَه كوفاروبياس، وذلك في تعاطيه الدؤوب مع الأمور، كما أنّ الفضول بمعناه السلبيّ يدفعه في سعيه إلى معرفة "الأشياء المخبوءة والمكتومة" ما وراء الكلمات. في أحد حواراته مع مرشديه الأُخرَويّين (بياتريشي، وفيرجيليو، والقدّيس برنار)، ومع الأرواح المدانة والميمونة التي يقابلها، فإنّ دانتي يترُكُ لفضوله أن يقوده نحو الهدف السرمديّ، حيثُ اللغة أداةُ هذا الفضول، تلك اللغة التي يمكنها أن تصير أداةً لنا نحنُ أيضا – حتى إن كان دانتي يخبرنا أن ما مِن لسانٍ بشري بإمكانه أن ينطق بالإجابة عن أكثر أسئلته إلحاحاً – إذْ بقراءتنا **الكوميديا**، يمكن لدانتي أن يكون بمنزلة "مُوَلّد" لبنات أفكارنا على النحو الذي سبق لسقراط أن حدّد وِفقَهُ دورَ الباحث عن المعرفة[2]؛ بهذا، إنّ "كوميديا دانتي" تهيّئ لتساؤلاتنا فرصة أن تُبصرَ النور.

توفّي دانتي منفيّاً في مدينة رافينا، في الثالث عشر أو الرابع عشر من أيلول/ سبتمبر ١٣٢١، بعدما دوّنَ في الأبيات الختامية من **الكوميديا** رؤيته النّور الأزليّ للربّ. وكان حينذاك في السادسة والخمسين من العمر، وكما يقول جيوفاني بوكاتشيو (Giovanni Boccaccio)، إنّ دانتي بدأ تأليف **الكوميديا** في وقتٍ سبق بقليل إبعاده عن فلورنسا، حيث اضطُرَّ إلى ترك الأناشيد السّبعة الأولى من قصيدته الملحمية الطويلة المعروفة بـ"الجحيم" (يسمّى النّشيد منها بالكانتو)، لكنّ أحدهم، كما يردِفُ بوكاتشيو، عثر عليها أثناء بحثه في بيت دانتي عن وثيقةٍ بين أوراقه، ولم يكن

1 Roger Chartier, "El nacimiento del lector moderno. Lectura, curiosidad, ociosidad, raridad," in *Historia y formas de la curiosidad*, ed. Francisco Jarauta (Santandor: Cuadernos de la Fundacion Botin, 2012), pp. 183–210; *The Jerusalem Bible: Reader's Edition*, gen. ed. Alexander Jones (Garden City, N.Y.: Doubleday, 1966), p. 905.

2 Plato, *Theaetetus* 149A–B, trans. F. M. Cornford, in *The Collected Dialogues of Plato*, ed. Edith Hamilton and Huntington Cairns (Princeton: Princeton University Press, 1973), pp. 853–54.

يعلم أنّها من تأليف دانتي، لكنّه قرأها بإعجاب واصطحبها معه ليتفحّصها شاعر فلورنسيّ "يحظى ببعض الشّهرة"، وقد خمّنَ ذلك الشاعر أن تكون الأناشيد من تأليف دانتي، كما تدبّر أمرَ إرسالها إليه. ووفق بوكاتشيو دوماً، إنّ دانتي كان وقتئذ يقيم في عزبَة موروويلو مالاسبينا (Moroello Malaspina) في مقاطعة لونيغيانا. استلم السيد ملاسبينا الرسالة التي تضمّنت الأناشيد، وبعد قراءته لها، تمنّى على دانتي ألّا يتخلّى عن إكمالِ عملٍ ابتدأه بهذه الروعة، وافق دانتي على رجاء موروليو مالاسبينا وشَرَع في وضع النشيد الثامن من ملحمته "الجحيم"، مستهلاً إيّاه بمايلي: "أقول مواصلاً، إنّه، منذ وقت طويل..." وهكذا تمضي الحكاية[1]

يبدو أنّ الأعمال الأدبية الاستثنائية تستلزم حكايات غير عادية حولها، فقد نُسجَت سِيَرٌ سحرية حول هوميروس "الشّبَح" بُغيَةَ إسباغ مسحةٍ من القوّة على **الإلياذة والأوديسّة**، كما أُلصقَت بفيرجيليو موهبة العَرافة والبشارة المسيحية لأنّ قرّاءه اعتقدوا بأنّ **الإنيادة** لا يمكن أن تكون من تأليف بشرٍ عاديّ، وعليه، فإنَّ على خاتمة تحفة أدبية أن تكون استثنائية على نحوٍ يفوق فاتحتها، وكما يخبرنا بوكاتشيو، إنّ دانتي، مع مُضيّه قُدُماً في كتابة **الكوميديا**، راح يرسل المقاطع المكتملة لأحد حُماته وهو كانغراندي دلّا سكالا (Cangrande della Scala) وذلك في مجموعات تضمّ ستّة أناشيد أو ثمانية في بعض الأحيان. وفي نهاية المطاف، استلم كانغراندي العمل كاملاً باستثناء الأناشيد الثلاثة عشر الأخيرة من "الفردوس"، وبعد أشهر من وفاة دانتي، بحث أبناؤه وتلاميذه في أوراقه لمعرفة هل كان لم يُكمل الأناشيد المفقودة، وحين لم يعثروا على شيء؛ كما يقول بوكاتشيو، فقد "شعروا بالحنق لأنّ الربّ لم يُعط دانتي وقتاً إضافياً ليُكمل النّزر اليسير المتبقّي من عمله". وفي إحدى الليالي، رأى جاكوبو (Jacopo)، وهو ثالث أبناء دانتي، والده يقترب منه في الحلم مرتدياً عباءة بيضاء، ينبعث من وجهه نورٌ غريب، فبادره جاكوبو سائلاً هل كان لا يزال حيّاً، ليجيبه دانتي بأنّه حيّ؛ إنّما في الحياة الحقيقية وليس في عالمنا. عندذاك، سأله جاكوبو هل كان قد أتمّ كتابة **الكوميديا**، لتأتي الإجابة بـ"نعم"؛ "لقد أتممتها". بعد

1 *Inferno*, VIII:1, "Io dico, seguitando, che assai prima."

ذلك، اصطحب دانتي ابنَه إلى غرفة نومه القديمة حيث وضع يده على تجويف مغطّى بحصيرةٍ على الحائط، وقال: "ها هنا ما كنت تبحث عنه طويلاً"، وعندما استيقظ جاكوبو، هرعَ وأحضر أحد تلامذة أبيه السابقين ليكتشفا معاً وجود ذلك المكان الذي احتوى على أوراق متعفّنة، تبيّنَ أنّها الأناشيد المفقودة، فأخذوها وأعادوا نَسخَها وإرسالها إلى كونغرادي وفقاً لما دأب عليه دانتي. "وهكذا"، يخبرنا بوكاتشيو، "أُنهيت المهمة التي امتدت لسنين عدّة"[1].

تضعُ رواية بوكاتشيو، التي يُنظَرُ إليها اليوم على أنّها أُسطرةٌ رُويت بدافع الإعجاب أكثر من كونها وقائع تاريخية، إطاراً سحرياً ملائماً لولادة القصيدة التي ربّما هي أعظمُ ما أبدعته القريحة البشرية. مع ذلك، بالنسبة إلى ذهن القارئ، فإنَّ التوقّف الاستهلاليّ المشوّق وحتى التجلّي الختاميّ لا يكفيان للإحاطة بإبداع عملٍ أدبيّ كهذا. يحفل تاريخ الأدب بالكثير من الحالات التي استطاع فيها الكتّاب اجتراح روائع أدبية وسط ظروف معيشيّة بائسة، فقد كان أوفيد يحلم بقصيدته المراثي Tristia رغم رداءة منفاه في مدينة توميس[2]، وكتب بوثيوس عزاء الفلسفة Consolation of Philosophy من وراء القضبان، كذلك ألّف كيتس قصائده العظيمة وهو يحتضر تحت وطأة حمّى السّلّ، وكان كافكا يخربش في كتابه المسخ *The Metamorphosis* وهو يذرع الممرّ في بيت والديه، وذلك خلافاً لفرضية أنّ الكاتب لا يستطيع العمل سوى في ظروف رغيدة، لكنّ حالة دانتي كانت حالةً خاصّة.

في أواخر القرن الثالث عشر، كانت توسكانا منقسمةً إلى فصيلَين سياسيّين، الأول من الغويلفيين الموالين للبابا، والثاني من الغبليّين المناصرين للقضيّة الإمبراطورية، وعام ١٢٦٠، هَزم الغيبلينيون خصومهم الغويلفيين في موقعة مونتابيرتي، ثم بعد بضع سنوات راح الغويلفيون يستعيدون سلطتهم التي خسروها إلى أن تمكّنوا من السيطرة على المدينة ونفي الغبليّين منها، وبحلول ١٢٧٠، عادت فلورنسا بأكملها إلى سلطة الغويلفيين لتبقى على هذه الحال

---

1 Giovanni Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, ed. Luigi Sasso (Milan: Garzanti, and H. Wayne Storey (New York: Fordham University Press, 2003), p. 5. 1995), p. 70.

٢ تقع مدينة توميس شرق رومانيا حالياً وهي أقدم مدينة مأهولة في البلاد (٦٠٠ ق.م). (المترجم)

طوال حياة دانتي. وكانت المدينة الغويلفينية قد انقسمت بين البيض والسود بعد مدة وجيزة من ولادته سنة ١٢٦٥، لكنّ الانقسام وقتئذ كان انقساماً عائليّاً وليس سياسيّاً، وفي السابع من أيّار/ مايو ١٣٠٠، تقلّد دانتي منصباً في البعثة الديبلوماسية إلى سان جيمنيانو بصفة مبعوث يمثّل الفصيل الحاكم من البِيض، ثمّ انتُخب بعدها بشهر ليصبح واحداً من الأعضاء الستّة لمجلس حُكم فلورنسا، وقد وقف دانتي في وجه الطموحات السياسية للبابا بونيفاس الثامن انطلاقاً من إيمانه بوجوب ألّا تتدخّل الكنيسة والدولة في مجالات اختصاص بعضهما بعضاً، ونتيجة لذلك، صدرت أوامر بإبقائه في المحكمة البابوية وكان حينذاك ضمن البعثة الديبلوماسية الفلورنسية إلى روما خريف ١٣٠١، فيما عاد السّفراء الآخرون إلى الدّيار، وفي الأول من تشرين الثاني/نوفمبر من ذلك العام، وخلال غياب دانتي، دخلَ الأمير الفرنسي شارل دو فال (Charles de Valois) الباحث عن إمارة (الذي عبّر دانتي عن احتقاره له بوصفه عميلاً لبونيفاس)، إلى فلورنسا، وذلك بزعم إعادة السلام، لكنه في حقيقة الأمر أراد أن يفسِح المجال لعودة مجموعة من المنفيين السود إلى المدينة، وقد نهب هؤلاء، بقيادة زعيمهم كورسو دوناتي، فلورنسا وقتلوا العديد من الفلورنسيين على مدار ثلاثة أيام، كما اقتادوا من بقي حيّاً من المواطنين البِيض إلى المنفى. وبمرور الوقت، أصبح البيض المنفيّون يُعرَفون بفصيل الغبليّين، فيما تشكّل مجلس من السود لحُكم فلورنسا، وفي كانون الثاني/ يناير ١٣٠٢، أصدر المجلس حُكماً بنفي دانتي الذي يُرجَّح أنه كان في روما وقتذاك، وبعدما رفض دفعَ الغرامة المفروضة عليه، جرى تعديل الُحكم الصادر بحقّه من النفي لمدة سنتَين إلى عقوبة الموت حرقاً لو عادَ إلى فلورنسا، وفضلاً على ذلك، صودِرت جميع أملاكه.

كانت مدينة فلوريِ أولى محطات دانتي في المنفى، ثمّ توجّه إلى فيرونا عام ١٣٠٣، حيث مكث هناك حتّى وفاة حاكم المدينة بارتولوميو دلّا سكالا (Bartolomeo della Scala) في ٧ آذار/مارس ١٣٠٤، لينتقل بعدها إلى توسكانا أو ربما لأريتسو، وذلك إمّا بسبب أنّ حاكم فيرونا الجديد ألبوينو دلا سكالا (Alboino della Scala) لم يُكِنّ له الودّ، وإما لاعتقاد دانتي أنّ بإمكانه كسبَ

تعاطف البابا الجديد بينديكت الحادي عشر. وظلّ مسار دانتي غير معلوم على نحو مؤكد لبضع سنوات لاحقة، ولربما يكون قد انتقل إلى تريفيزو، مع أنّ لوكا، وبادوا، والبندقية، هي أيضاً أماكن مرشّحة ليكون دانتي قد توقّف فيها، ولربما يكون قد زار باريس عام ١٣٠٩ أو ١٣١٠، ثم عاد إلى فيرونا سنة ١٣١٢، وذلك بعد مضيّ عام على استلام كانغراندي الأول دلّا سكالا الحُكم المطلق للمدينة، حيث أقام دانتي تحت حمايته حتى سنة على الأقل، ١٣١٧، وقد أمضى دانتي سنواته الأخيرة في محكمة غيدو نوفيلو دا بولينتا في مدينة رافينا.

في ظلّ غياب أدلّة وثائقية دامغة، يخمّن الباحثون أنّ دانتي بدأ بكتابة "الجحيم"، إمّا سنة ١٣٠٤ أو ١٣٠٦، وبكتابة "المَطهَرْ" سنة ١٣١٣ و"الفردوس" سنة ١٣١٦، ولربما تكون مسألة التواريخ الدقيقة أقل أهمية قياساً إلى الحقيقة المذهلة في أنّ دانتي كتَب **الكوميديا** على امتداد ما يقارب عشرين عاماً من التّيه، متنقّلاً بين أكثر من عشر مدنٍ غريبة عنه، وبعيداً عن مكتبته ومنضدته وأوراقه وخربشاته – تلك الأشياء الخرافيّة التي يشيّد منها كلّ كاتبٍ عالماً لمؤلَّفه – وفي حجرات غير مألوفةٍ له، وسط أناسٍ شعَر نحوهم أنّه مهيضُ الجناح، وفي أماكن لا بدّ أنّه افتقد خصوصّيته فيها، فهي لم تكن مطارحه الأنيسة، كما أنّها كانت على الدوام رهناً للمجاملات واللقاءات الاجتماعية للآخرين. لا بدّ أنّ الأمر كان بمنزلة صراع يومي للظّفَر بلحظات قليلة من الخصوصية والصمت، اللازمين للعمل. ونظراً إلى أنّ كتُبه كانت بعيدة عنه بشروحاته وملاحظاته التي خطّها على حواشيها، فقد كانت مكتبةُ عقله هي ملاذه المُجهّزُ على نحوٍ باهر (كما يتّضح من المراجعِ الأدبية والعلمية والدينية والفلسفية التي لا حصر لها في **الكوميديا**)، لكنّها أسوةً بباقي المكتبات كانت عُرضةً للمحو والتشوّش مع التقدّم في السنّ.

كيفَ بدَت محاولة دانتي الأولى؟ في وثيقة احتفظ بها بوكاتشيو، يقول شخصٌ يُدعى برازر إيلاريو (Brother Ilario) وهو "راهب متواضع من كورفو"، إنّه، في أحد الأيام، جاء رجلٌ جوّالٌ إلى دَيْرِه، وقد تعرّف إليه برازر إيلاريو لأنّه كما قال: "رغم أنّني لم ألتق به من قبل، فإن صيتَه سبَقه إليّ". لاحظَ الرجل الجوّال فضول الراهب واهتمامه، "فتناولَ بطلفٍ كتاباً من جعبته"، وعرض له بعض الأشعار

من الكتاب، وبالطبع، كان ذلك الرجل هو دانتي، كما أنّ تلك الأشعار لم تكن سوى الأناشيد الأولى من "الجحيم"، ومع أنّها كُتِبَت بالعامية الفلورنسية، فإن دانتي أخبر الكاهن أنّه كان ينوي كتابتها باللاتينية في بداية الأمر[١]

إذا ما سلّمنا بأمانة وثيقة بوكاتشيو، فإنّ ذلك سيعني أنّ دانتي تمكّن من اصطحاب الصفحات الأولى من القصيدة إلى منفاه، وكان ذلك كافياً بالنسبة إليه. وكما نعلم، إنّ دانتي، خلال أسفاره الأولى، كان يرسل نُسَخاً من بعض الأناشيد إلى أصدقائه وحُماته الذين نسخوها بدورهم في نسخ جديدة ومرّروها لقرّاء آخرين، وفي آب/ أغسطس ١٣١٣، ضمّن أحدُ أصدقائه القدماء، وهو الشاعر سينو دا بستويا (Cino da Pistoia) شروحاتٍ من بضعة أبيات أخذها عن أنشودتين من أناشيد "الجحيم"، في أغنية كتبها لمناسبة وفاة الإمبراطور هنري السابع. وعام ١٣١٤ أو ربّما قبل ذلك بقليل، أتى أحد الموثّقين في توسكان ويُدعى فرانشيسكو دا باربيرينو (Francesco da Barberino) على ذكر **الكوميديا** في كتابه *Documenti d'amore*، وهنالك أدّلة أخرى عدة على أنّ نتاجَ دانتي كان معروفاً ومحطّ إعجاب (وحسد وسخرية) وذلك قبل أن ينتهي من كتابة **الكوميديا** بوقتٍ طويل، ولم تكد انطوت عشرون سنة بعد وفاة دانتي، حتى كان بتراك يخبرنا كيف عمد فنّانون شعبيّون إلى تلاوة مقاطع من **الكوميديا** عند مفارق الطرقات وعلى المسارح أمام جمهور مُصفّقٍ من تجّار الأقمشة وأصحاب النّزُل وزبائن المتاجر والأسواق[٢]. لا بدّ أنّ سينو، ومن بعده كانغراندي قد حازا مخطوطاً شبه كامل للقصيدة. كذلك، إننا نعلم أنّ جاكوبو، ابن دانتي، اعتمد على مخطوطةٍ مكتوبة بخطّ أبيه لإصدار مجلّد يحتوي على **الكوميديا** كاملةً، وذلك من أجل غويدو دا بولينتا (Guido da Polenta). أمّا اليوم، فلا يتوفّر لدينا لَو سطر واحدٌ مكتوبٌ بخطّ دانتي، وقد أشارَ كولوتشيو

---

١ المرجع السابق نفسه، ص. ٧١-٧٢، وفق ما يشير إليه Luigi Sasso، نُقلت هذه الأبيات من رسالة من برازر إلاريو إلى أوغاشيوني ديلا فاغيولا Uguccione della Faggiuola، وهي محفوظة في كتاب بوكاتشيو بعنوان *Zibaldone Laurenziano*، وهي (أي الأبيات) من تأليف بوكاتشيو نفسه على الأرجح.

2 Francesco Petrarca, *Familiares*, 21:15, quoted in John Ahern, "What Did the First Copies of the Comedy Look Like?" in *Dante for the New Millennium*, ed. Teodolina Barolini and H. Wayne Storey (New York: Fordham University Press, 2003), p. 5.

سالوتاني (Coluccio Salutati) –عالم إنسانيات فلورنسيّ تَرجَمَ إلى اللاتينية أجزاء من **الكوميديا** – إلى أنّه شاهد "مخطوطة موجزة" لقصيدة دانتي في بعض رسائله في مبنى السفارة في فلورنسا (مفقودة حالياً)، ولنا أن نتخيل ما كان عليه خطّ يدِ دانتي[1]

بطبيعة الحال، ليس هنالك إجابة حاسمة عن سؤال من قبيل، كيف خطرت لدانتي فكرة كتابة وقائع رحلةٍ إلى العالم الآخر؟ لكننا ربّما نجد ما يفيد في نهاية مقالته التي هي بعنوان الحياة الجديدة Vita Nova، وهي مقالةُ سيرة ذاتية تضم نحو ٣٠ قصيدة غنائية، تدور في معناها وغرَضِها وأصلها حول غرام دانتي بحبيبته بياتريشي، ويتحدث فيها عن "مشهد آسر" جعله يصمّم على كتابة ما "لم يُكتَب في امرأةٍ سواها"، كما أنّ تفسيراً ثانياً لدافعِ كتابة العمل ربما يكمنُ في ولَع القرّاء المعاصرين لدانتي بالحكايات الشعبية حول الرحلات إلى عالم الآخرة، فقد أضحت تلك الرحلات المتخيّلة جنساً أدبياً مزدهراً في القرن الثالث عشر، وقد يكون ذلك نتيجة الهواجس التي تعتري المرء حول معرفة العالم الذي يلي أنفاسه الأخيرة، ومحاولة استنطاق الأموات ومعرفة هل كانوا بحاجة إلى ذاكرتنا الواهنة كي يستمرّ وجودهم، وهل لو كان لصنائعنا في الحياة الدنيا أثرُها في حياتنا في الدار الآخرة. بالطبع، إنّ تساؤلاتٍ كهذه لم تكن بالجديدة آنذاك، إذ إنّ البشرية أخذت ترسم ملامح تفصيلية للحياة الآخرة منذ بدأت رواية القصص في عصور ما قبل التاريخ، وكانت بعض تلك الرحلات المجازية قد أصبحت مألوفة لدانتي، فعلى سبيل المثال، سمَح هوميروس لأوديسيوس بزيارة عالم الأموات أثناء إيابه المتأخر إلى إيثاكا؛ وقد علمَ دانتي – وهو الذي لم يكن يعرف اليونانية – حول تلك الحكاية عن الهبوط للعالم السفليّ مما أورده فيرجيليو في **الإنياذة**، كما ذَكَر القديس بولس، في رسالته الثانية للكورنثوسيين رجلاً صعَد إلى الفردوس و"سمِع كلماتٍ يستحيل وصفها، وليسَ لبشرٍ أن يتلفّظَ بها" (٢ : ٤). لدى ظهور فيرجيليو

1 Gennaro Ferrante, "Forme, funzioni e scopi del tradurre Dante da Coluccio Salutati a Giovanni da Serravalle," in *Annali dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici*, 25 (Bologna: Il Mulino, 2010), pp. 147-82.

أمام دانتي، فإنّه يخبره بأنّه سيقوده "عَبْرَ مكانٍ أزليّ". يُذعنُ دانتي لرغبة فيرجيليو أول الأمر، لكنه يتردّد بعد ذلك قائلاً:

ولكن لِمَ أذهبُ هُناك؟ ومن ذا الذي يبيحُ لي؟
فلستُ أنا أنْياس ولا أنا بولس[1]

لا بدّ أنّ جمهور دانتي كان يفهم تلك الإحالات، ومن المؤكّد أنّ قارئه النّهم كان يألَفُ حكايات مثل **حلم سكيبيو** للكاتب الرومانيّ شيشرون (Cicero) ووصْفه عالم الأعالي، ويألف كذلك حوادثَ العالم الآخر في كتاب **التحوّلات** *Metamorphoses* لأوفيد، إذ إنّ علم الآخرة المسيحي قد رَفَدَ ذلك القارئ بعدّة حكايات أخرى مشابهة. في **الأناجيل الملفّقة**، نجد في ما يُسمّى **رؤيا بطرس** *Apocalypse of Peter* وصفاً لرؤيته الآباء المقدّسين يتجوّلون في حدائق معطّرة، كما تتحدّث **رؤيا بولس** *Apocalypse of Paul* عن حضيض سحيق تقبع فيه الأرواح التي لم تَرجُ رحمة الربّ[2]، وتَظهَرُ رحلاتٌ ورؤىً أخرى في خلاصات الوَرَع الذائعة الصيت مثلَ **الأسطورة الذهبية** *Golden Legend* لجاكوب دي فوراغين (Jacop de Voragine)، وفي كتاب **حياة الآباء** *Lives of the Fathers* الذي لا يُعرَفُ مؤلّفه، وفي سرديات الرحلات الأيرلندية للقديس بريندان والقديس باتريك والملك تونغدال، وكذلك في الرؤى الصوفية لكل من بيتر داميان (Peter Damian) وريتشارد دي سانت فيكتوار (Richard de Saint– Victoire) وجيوشيم دي فيور (Gioachim de Fiore) وفي مرويّاتٍ إسلامية عن أسفار العالم الآخر مثل **كتاب الإسراء والمعراج الأندلسي** *Libro della Scala* الذي يصّور حكاية صعود النبي محمّد إلى السماء (سوف نعود لاحقاً إلى مناقشة التأثير الإسلامي في **الكوميديا**). ثمّةَ دوماً نماذج لأي اجتراح أدبي جديد، ودائماً تُذكّرنا مكتباتنا بأنه لا وجود لما يسمّى الأصالة الأدبية.

ووفق ما نعلم، إنّ بواكير الأشعار التي كتبها دانتي كانت بضعة قصائد نَظَمَها سنة

1 *Inferno* I:114, "per loco etterno"; II:31–32, "Ma io, perche venirvi? o chi 'l concede? / Io non Enea, io non Paulo sono."

2 *Apocalypse de Pierre,* 16:2–3, and *Apocalypse de Paul,* 32 a–b, in *crits apocryphes chrétiens,* vol. 1, ed. Francois Bovon and Pierre Geoltrain (Paris: Gallimard, 199), pp. 773, 810.

١٢٨٣، حين كان في الثامنة عشر من العمر، وقد ضمّنها لاحقاً في عمَله المعروف باسم **الحياة الجديدة**، وكانت آخر أعماله محاضرة باللاتينية بعنوان Questio de aqua et terra ألقاها أمام الجمهور في يوم ٢٠ كانون الثاني/يناير ١٢٣٠، قبل أقلّ من سنتين على رحيله.

اكتمل تأليفُ **الحياة الجديدة** قُبيل عام ١٢٩٤، وكانت غايتها المعلنة توضيح كلمات Incipit *Vita Nova* أي "هنا تبدأ الحياة الجديدة"، كما هي واردة في فصل "volume of my memory"، وذلك وفق تسلسل قصائد حبّه لبياتريشي التي عرفها مذ كان في التاسعة وبياتريشي في الثامنة من العمر. وقد جاء الكتاب بمنزلة مسعىً أو محاولة للإجابة عن التساؤلات التي أثارتها قصائد الحب تلك. يقول دانتي مدفوعاً بحب الفضول: "في المقام الأعلى، كانت جميع الأرواح المرهَفة تَقبِضُ على بصيراتِها"[١]

كان آخر مؤلّفات دانتي، *Questio de aqua et terra*، بمنزلة تحقيق فلسفي حول قضايا علمية عدة، وقد انتهج فيه أسلوب "المنازعات" الذي كان رائجاً في ذلك الوقت، وكتب دانتي في مقدّمة ذلك العمل قائلاً: "إذاً، لأنّ حبّ الحقيقة كان زادي منذ نعومة أظفاري، فقد آثرتُ عناء ألّا أشيحَ بوجهي عن الجدال، واخترت أن أُبيّنَ الصحيح فيه، وأن أُبدّد أيضاً الحجج المعارضة كافّة انطلاقاً من ولَهي بالحقيقة، ولشدّة ما أمقتُ الافتراء على حدّ سواء[٢]". إنّ المجال الشاسع الذي تناولَته تُحفَةُ دانتي الأدبية يمتدّ على كامل المسافة الممتدة بين المرّة الأولى التي تبزغ فيها حاجة المرء إلى التساؤل، وبين تساؤله الأخير. وبالإمكان قراءة **الكوميديا** بالمُجمَلِ على أنّها سعيُ المرء خلْفَ فضوله.

وفقاً للتقاليد البابويّة، يمكن للفضول أن يكون أحدَ اثنين: إمّا أن يكون كفضول الفنون البابلية المتجبّرة؛ وهو الفضول الذي يدفعنا إلى الاعتقاد بأنّنا قادرين على تشييد برج يناطح السماء، وإما أن يكون ذلك الفضول المتواضع والمتعطّش لمعرفة

1 Dante Alighieri, *Vita nova*, II:5, in *Le opere di Dante: testo critico della Società dantesca italiana*, ed. M. Barbi et al. (Florence: Bemporad, 1921), p. 3.

2 Dante Alighieri, *Questio de aqua et terra*, I:3, in *Opere di Dante*, p. 467.

أقصى ما أمكن عن الحقيقة الإلهية، مثلما ابتهَلَ القديس برنار لأجل دانتي في آخر أناشيد **الكوميديا** قائلاً: "لتتكشّف له البهجة والسموّ". في عمله المسمّى *Convivio*، وتعني **المأدبة**، يقتبس دانتي عن فيثاغورث تعريفه الشخص الذي يسعى وراء هذا الفضول النّافع بأنّه "عاشقٌ للمعرفة... ليس بدافع الغرور، بل بدافع التواضع"[١].

ورغم أنّ باحثين مثل بونافنتورا (Bonaventure) وسايغر دي برابانت (Siger de Brabant) وبوثيوس (Boethius) قد أثّروا في أفكار دانتي بعمق، فإنّ توما الأكويني (Thomas Aquinas) أكثر من الجميع، كان مُعلّمه المنتَجَب، وكما تقال بالفرنسية maître à penser. فكما هي **الكوميديا** بالنسبة إلى قارئ دانتي الفضوليّ؛ كذلك كانت مؤلّفات الأكويني بالنسبة إلى دانتي. عندما يصل دانتي، مهتدياً ببياتريشي، إلى سماء كوكب الشمس حيث يُكافَأ المؤمنون المُخلصون، تتحلّقُ حوله اثنتا عشرة روحاً من الأرواح المباركة، وتدور حوله ثلاث مرّات على إيقاع الموسيقا السماوية إلى أن تخرج إحداها عن الحلقة وتتحدث إليه. تكون هذه الروح هي روح الأكويني التي تُخبِر دانتي بأنّها والأرواح المباركة الأخرى كافة لا بدّ أن تُجيبَ عن تساؤلاته بدافع الحبّ، ذلك الحبّ الحقيقي نفسه الذي اتّقدَ أخيراً في نفس دانتي. وفقاً للأكويني، وعطفاً على تعاليم أرسطو، فإنّ معرفة الخير الأسمى أقرب إلى تكون نوعاً من المعرفة التي يستحيل نسيانها إذا ما تحقّقت، وإنّ الأرواح التي تُخَصّ بمعرفة كتلك، تتطلّعُ دوماً للعودة إليها. إنَّ ما يدعوه الأكويني "عطش" دانتي لا بدّ أنْ يَرتَوي، وسيكون من المستحيل تجنّبُ محاولة إشباعه "كاستحالة إيقاف مياه الأنهار من أن تجري نحو البحر"[٢]

وُلِدَ الأكويني في روكاسيكا (Roccasecca) في مملكة صقلية، وهو سليل عائلة نبيلة تربطها صلاتُ قربى بكثير من الأرستقراطيات الأوروبية؛ فالإمبراطور الروماني المقدّس كان ابن عمّه. بدأ الأكويني دراسته في دير رهبان مونتي كاسينو الذائع الصّيت وهو في سنّ الخامسة، ولا بدّ من أنّه كان طفلاً لا يُحتَمَل، إذْ يُقال،

---

1 *Paradiso*, XXXIII:33, "si che 'l sommo piacer li si dispieghi"; *Convivio* III: XI, 5, in *Opere di Dante*, p. 229.

2 *Paradiso* X:89, "la tua sete"; X:90, "se non com'acqua ch'al mar non si cala."

أنّه بعدما مكث في صفّه صامتاً لعدّة أيّام، وحين خرج عن صمته، سأل معلّمه قائلاً: "ما هو الله؟"[1]. وعند بلوغه الرابعة عشرة، نقله والدا دانتي إلى جامعة نابولي حديثة التأسيس وقتئذ، وذلك خشيةَ مخاوفهما من الانقسامات السياسية في الدّير، حيث بدأ دراسة أرسطو وشُرّاحه، وهي الدراسة التي سيمضي حياته من أجلها. وفي حدود عام ١٢٤٤، أثناء حياته الجامعية، قرّر الالتحاق بنظام الدومينيكان، وهو الأمر الذي العارَ لعائلته الأرستقراطية، فدبّروا اختطافه واحتجازه لمدة سنة كاملة آملين أن يرتّد عن قراره، لكنّه أبى، وحالما أُخلِيَ سبيله، أقام لبعض الوقت في كولونيا وذلك للتعلّم على يد المعلّم الشّهير ألبيرتوس ماغنوس (Albertus Magnus)، وأمضى الأكويني ما تبقى من حياته معلّماً وواعظاً وكاتباً في كلٍّ من إيطاليا وفرنسا.

كان الأكويني رجلاً ضخماً، أخرقاً وثقيل الحركة، وهي الصفات التي أكسبتهُ لقب "الثور الأبله". وقد رفض مناصب السلطة والجاه كافّة، التي عُرِضت عليه، سواء أكانت من البلاط أم من رئاسة الدّير. وكان قبل كلّ شيء، عاشقاً للكتب والقراءة، فحين سُئِلَ عن أكثرِ ما يشكر الربّ عليه، أجاب: "نعمة أن فَهِمتُ كلَّ صفحةٍ قرأتها حتى الآن".[2] آمن الأكويني بالعقل كوسيلةٍ لبلوغ الحقيقة، وإلى جانب اشتغاله في فلسفة أرسطو، فقد خَرجَ بمقولاتٍ منطقية عسيرةٍ تهدف إلى مقاربةٍ يسيرة للأسئلة اللاهوتية الكُبرى ما تسبّب في إدانته بعد ثلاث سنواتٍ على رحيله، وذلك من أُسقُفِ باريس الذي قال إنّ بوسع قدرةَ الربّ معرفة الحقيقة دونما الحاجة إلى أيّ من تخرّصات المنطق اليونانيّ.

ينظر إلى **الخلاصة اللاهوتية** *Summa Theologica* على أنها من أهمّ مؤلفات الأكويني، وهي مسح شامل لأبرز التساؤلات اللاهوتية، وقد كرّسها كما ذكَرَ في مقدّمته، "ليس لتعليم العارفين فحسب، بل لتلقينِ المبتدئين أيضاً"[3] وإدراكاً منه الحاجة إلى تقديم عرضٍ واضح ومنهجيّ للفكر المسيحيّ، فقد عمد الأكويني

1 G. K. Chesterton, *Saint Thomas Aquinas* (New York: Doubleday, 1956), p. 59.

٢ المرجع نفسه. ص. ٢١

3 Thomas Aquinas, *Summa Theologica, prologue,* 5 vols., trans. Fathers of the English Dominican Province (1948; repr. Notre Dame, Ind.: Christian Classics, 1981), vol. 1, p. xix.

إلى الاستعانة بأعمال أرسطو، وهي التي أخذت تستعيد قيمتها وقتئذ، إذ تُرجِمَت إلى اللاتينية، وذلك بهدف إيجاد إطارٍ فكريّ تستندُ إليه النصوص التأسيسية الكنسية في المسيحية، وهي النصوص التي تبدو متناقضة أحياناً، بدءاً بـ**الكتاب المقدّس** وكُتُب القدّيس أوغسطين، وصولاً إلى أعمال اللاهوتيين المعاصرين للأكويني نفسه. كان الأكويني لا يزال منكبّاً على تأليف كتابه **الخُلاصة اللاهوتية** إلى ما قبل وفاته ببضعة أشهر سنة ١٢٧٤. من المحتمل أنَّ دانتي، الذي كان لا يزال في التاسعة عند وفاة الأكويني، قد التقى بعضَ تلاميذ الأخير في الجامعة في باريس، في حال سلَّمنا بأنّه زارها في شبابه (كما تقول الرواية). وسواء أتمَّ ذلك بتعاليم أتباع الأكويني، أم بقراءاته الخاصّة، فإنه من المؤكّد أنّ دانتي كان يعرف علم الخرائط اللاهوتية الأوغسطينية، كما استخدمها بالقدر نفسه الذي عرف واستخدم فيه ابتكار أوغسطين صيغة المتكلّم وإلباسها للشخصية الرئيسية كي تروي سيرةَ حياتها عبرها. ومنَ المؤكّد أيضاً أنّه عرف آراء كلَيهما (الأكويني وأوغسطين) بمسألة الفضول البشري.

بالنسبة إلى الأكويني، شكّلَت عبارة أرسطو الشهيرة القائلة "جميع الكائنات البشريّة، بطبيعتها، ترغب في المعرفة"، نقطة البدء للاشتغالات كافة، فقد أشار إليها مرّاتٍ عدة في مؤلّفاته. اقترح الأكويني ثلاثَة مسوّغاتٍ لتلك الرغبة، أولها أنّ كلّ شيء ينزع بطبيعته إلى الكمال، بمعنى أنْ يكون واعياً طبيعته تماماً، وليس أن يكون قادراً على تحقيق هذا الوعي فقط. ترجمةُ ذلك في الطبيعة البشرية هي حيازة معرفة الواقع. أمّا الثانية، فإنّ الأشياء جميعها تميلُ إلى نشاطها الموائم: مثلما يصدُر الدفئ عن النار، وكما تميلُ الأوزان الثقيلة إلى السقوط، كذلك فإنّ البشر ينزعون إلى الفهم، وفي النتيجة إلى المعرفة. أمّا ثالث المسوّغات، فهو أنّ كلّ شيء يرغب في الاتّحاد مع جوهره الذي يشكّل غايةَ بدئه، وذلك من أكثرِ الحركات كمالاً، ألا وهي حركة الدائرة، ولا تتحقق هذه الرّغبة إلّا بالفكر، ومن الفكر وحده يمكن لكلّ واحدٍ منّا أن يتّحدَ بمادّته. لذا، إنّ الأكويني يخلُص إلى أنّ أيّ معرفةٍ علميةٍ

ومنهجية معرفةٌ جيدة.[1]

يلفتُ الأكويني إلى أنّ القديس أوغسطين أشارَ في ملحق ضمّنَهُ تصحيحات لمُعظم مؤلَّفه الذي هو بعنوان *Retractions* إلى أنَّ "الأشياء التي لا تزال قيدَ البحث أكثر فيَ العديد من الأشياء التي عُثِرَ عليها، إذ إنَّ ما جرى التأكد منه أقل بكثيرٍ من سواه". مثّلَ هذا القول بالنسبة إلى أوغسطين ما يُشبِهُ إعلاناً لترسيم الحدود. ويقتبس الأكويني من عملٍ آخر لأوغسطين، وهو كاتبٌ غزيرُ الانتاج، اقتباساً يشيرُ إلى أنّ مؤلّف كتاب **الاعترافات** *Confessions* كان أطلق تحذيراً مفاده أنّنا إذا ما تركنا لفضولنا أن يتساءل عن كلّ ما يحيطُ بنا، فقد نرتكبُ بذلك خطيئة الغرور، ومن شأن ذلك إفسادُ مسعانا الأصيل لمعرفة الحقيقة. "فهكذا تولَدُ خطيئةُ الغرور التي ما أعظمها من خطيئة". وقد كتَب أوغسطين قائلاً: "إنّ أولئك يحسبون أنفسهم في الجنان التي هم فيها يتجادلون"[2]، ولربّما كان هذا القول في ذهن دانتي أثناء تسجيل وقائع زيارته إلى السماوات في الفردوس، فقد كان يعرف أنّه مدانٌ بخطيئة الغرور (الخطيئة التي أُبلِغَ بسببها، بوجوب عودته إلى العذاب بعد وفاته).

تولّى الأكويني الذهاب بمخاوف أوغسطين إلى درجة أبعد، مبرّراً ذلك بقوله إنّ الغرور ليس سوى أوّل الانحرافات الأربعة للفضول البشريّ، فيما يقترن الانحراف الثاني بالسّعي خلفَ مسائل أقلّ شأناً كقراءة الأدب الشعبي أو التّتلمُذ على أيدي معلّمين يفتقدون الجدارة.[3] أمّا ثالث الانحرافات، فيحدث حين ندرس أشياء هذا العالم دون مرجعية خالقه. وأمّا الرابع والأخير، فيحدث حين نسعى إلى معرفة ما يتجاوز حدود ذكائنا الفردي. يُدينُ الأكويني هذه الأشكال الأربعة من الفضول لأنّها تصرِف انتباهنا عن الحافز الأعظم والأشمل للاستقصاء الطبيعي. وهو بذلك

1 Aristotle, *Metaphysics,* 980.a.21; Thomas Aquinas, "Exposition of *Metaphysics,*" 1.1-3, in *Selected Writings*, ed. and trans. Ralph McInerny (Harmondsworth, U.K.: Penguin, 1998), pp. 721-24.

2 Saint Augustine, *The Retractions,* 2.24, in *The Fathers of the Church,* vol. 60, ed. And 1968), p. 32; Saint Augustine, *De Morib. Eccl.* 21, quoted in Aquinas, *Summa Theologica,* pt. 2.2, q. 167, art. 1, vol. 4, p. 1868.

3 19. Aquinas quotes Jerome (*Epist.* XXI *ad Damas*): "We see priests forsaking the Gospels and the prophets, and reading stage-plays, and singing the love songs of pastoral idylls" (*Summa Theologica,* pt. 2, art. 1, vol. 4, p. 1869).

يردّد ما كتبه برنار أوف كليرفو (Bernard of Clairvaux) قبل قرنٍ حين قال: "ثمّة بشرٌ يرغبون في المعرفة لغرض المعرفة فقط؛ إنّ هذا الفضول لَفضولٌ مُشين" كان آلكوين أوف يورك (Alcuin of York) الذي سبق كليرفو بأربعة قرون، قد وضع تعريفاً أكثر سخاءً للفضول بقوله: "أمّا بشأن الحكمة، فإنّك تحبّها في سبيل الربّ، لأجل نقاء السريرة، ولغرض معرفة الحقيقة، وحتى لأجل الحكمة بحدّ ذاتها".[١]

كما في قانون الجاذبية المعاكسة، فإنّ الفضول يزيد خبراتنا حول أنفسنا والعالم المحيط وذلك بفضلِ السؤال؛ يساعدنا الفضول على التطوّر. وبالنسبة إلى دانتي، كما الحال بالنسبة إلى الأكويني وأرسطو، فإنّ ما يحدونا إلى الأمام هو الرغبة في الخير، أو ما نحسبُه خيراً، أي إنّ في قُدرتِنا على التخيّل ما يوحي لنا أنّ أمراً ما هو خير، كما أنّ في قدرتنا على التساؤل ما يدفعنا بزخم نحو مقصدٍ بعينه، وذلك بحدسنا مدى فائدته أو خطورته. في حالاتٍ أخرى، إنّ ما يجذبنا نحو ذلك الخير المُتعذِّرُ الوصف، هو وجود ما لا نفهمه، وما يحتاجُ سبباً لتعليله، إذ إننا نطالب بعلّةٍ لكلّ شيء في هذا الكون اللاّمعقول (في حالتي، غالباً ما تتأتّى هذه الخبرات عبرَ القراءة، كأن أشارك الدكتور واطسون تساؤلاته حول معنى احتراق شمعة في أرضٍ يباب، في ليلة ليلاء، أو مشاركة السيّد تساؤلاته عن سبب سرقة فردة الحذاء الجديد للسير هنري باسكرفيل (Sir Henry Baskerville's) من فندق نورثمبرلاند)[٢].

كما في الألغاز المتوارَثة، فإنّ فعلَ الخير يبدو كفعلٍ لا نهاية له، لأنَّ الإجابةَ عن أحدِ أسئلتنا تؤدّي ببساطةٍ إلى بزوغِ سؤالٍ آخر، وهكذا دواليك إلى ما لا

1 Bernard de Clairvaux, *Sermones super Canticum Canticorum, Ser. 36,* in *S. Bernardi Opera II,* ed. J. Leclerq (Rome: Editiones Cistercienses, 1958), p. 56; Alcuin, *De Grammatica,* PL 101, 850 B, quoted in Carmen Lozano Guillen, "El concepto de gramatica en el Renacimiento," *Humanistica Lovaniensia: Journal of Neo-Latin Studies* 41 (1992): 90.

٢ شخصيات وأحداث من **كلب آل باسكرفيل** *The Hound of the Baskervilles*، وهي رواية بوليسية من تأليف آرثر كونان دويل، وظهرت فيها شخصية شرلوك هولمز ومساعده، وتدور أحداثها في دارتمور بديفون غربي إنكلترا. هذه الرواية أول ظهور لشرلوك هولمز بعد "موته" في قصة **المشكلة الأخيرة**، وعام ٢٠٠٣ احتلت الرواية المرتبة الـ١٢٨ من بين ٢٠٠ كتاب لقائمة البي بي سي المعروفة بـ "The Big Red" للروايات الأكثر تفضيلاً، وهي مترجمة إلى العربية. (المترجم)

نهاية. بالنسبة إلى المؤمن، إنّ الخيرَ يعادلُ الألوهيّةَ التي يبلُغُها القدّيسون باكتمال سعيهم. وفي الديانات الهندوسية واليانيّة والبوذية والسيخيّة، إنّ بلوغ الحالةَ المشابهة يُعرَف بالموكشا moksha أو النيرفانا، وهي حالة "انطفاء الذات" (مثل شمعة)، ويشير ذلك في السياق البوذيّ إلى الثّبات ورباطة الجأش بعد إخماد نيران الرغبة والنّفور والوهم، وتحقيق الطوباوية الأثيرة. أمّا لدى دانتي، كما أوضح الناقد الكبير في القرن التاسع عشر برونو ناردي (Bruno Nardi)، فإنّ "اكتمال المسعى" هي "حالة الصّفاء التي انحسرت فيها الرّغبة"، وبمعنى آخر: إنّ ذلك هو "التوافق التّام لإرادة الإنسان مع إرادة السّماء" [1]

إنّ قوّة الفضول التي تملأ نفس دانتي وتحرّكهُ من الداخل هي الرغبة في المعرفة، أو ذلك الفضول الطبيعي، كما أنّ فيرجيليو ومن بعده بياتريشي، هما القوّة الفضولية التي حرّكته من الخارج نحو الداخل، وقد أَذنَ دانتي لكلتا القوّتين، الداخلية والخارجية، بأن تقوداه إلى نقطة تنتفي عندها حاجته إليهما - كانَ ذلك بإرادته وليسَ بمجرّد رغبة فيرجيليو، الشاعر اللامع، أو بمجرّد رغبة الحبيبة المباركة بياتريشي - يتأكّد ذلك، وبعد طول انتظار، حين يقف وجهاً لوجه أمَام المشهد الإلهي الأسمى، ذلك الذي يعجزُ عن وصفه الخيال وتُخفقُ أمامه الكلمات، ذلك ما يقوله دانتي في الخاتمة الشهيرة لـ**الكوميديا**:

عندَها، تجرّد خيالي السّامق من قوّته
إنّما، من كان يحّركُ قبل ذلك إرادتي ورغبتي
كعجلة مدفوعة لا تحيد؟
هو الحبُّ الذي يُحرِّك الشمس وسائر النجوم.[2]

على عكس المؤرّخين، إنَّ القراء العاديّين لا يحفلون كثيراً بالضوابط الرسمية

1 Bruno Nardi, "L'origine dell'anima umana secondo Dante," in *Studi di filosofia medievale* (Rome: Edizioni di Storia e Letteratura, 1960), p. 27.

2 *Paradiso* XXXIII:142–45, "All' alta fantasia qui manco possa; / ma gia volgeva il mio disiro e il velle, / si come rota ch' egualmente e mossa, / l'amor che move il sole e l'altre stelle."

للتحقيب الزمني، فهم عادةً ما يرتّبون تسلسل قراءاتهم ومحاوراتهم في ضوء العصور والحدود الثقافية. بعد مرور أربعة قرونٍ على أسفار دانتي العُلوية، تخيَّلَ رجلٌ أسكتلندي شديد الفضول نظاماً "خطَّط له من قبل أن يبلغ الواحدة والعشرين، وصمّمه قبل بلوغه الخامسة والعشرين"، وكان من شأنه أن يتيح له الشروع في كتابة أسئلة منبثقةٍ من خبرته الموجزة عن العالم.[1] وقد سمّى ما كتبه حول ذلك بـ*A Treatise of Human Nature* [**مقالة في الطبيعة البشرية**].

وُلِدَ ديفيد هيوم (David Hume) في أدنبرة سنة ١٧١١، وتوفّي عام ١٧٧٦، وقد درس في جامعة أدنبرة حيث اكتشف "المشهد الفكري الجديد" لإسحاق نيوتن و"الطريقة التجريبية للتفكير في الموضوعات الأخلاقية" التي يمكن أن تتأسّس عليها الحقيقة. ومع أنّ والدا هيوم أرادا له دراسة القانون، فإنه وجد في نفسه "نُفوراً بالغاً إزاء كلّ شيء خلا السّعي وراء الفلسفة والتعليم العام؛ فبينما راح والداي يحلُمان، كنت منكبّاً على قراءة فويت (Voet) وفينوس (Vinnius) وشيشرون وفيرجيليو، ملتهماً أعمالهم في السرّ."[2]

أثارَ نشرُ **المقالة** *Treatise* عام ١٧٣٩ ردود فعلٍ مندّدة في غالبيّتها. وقد ذكر هيوم بعد عقودٍ من نشرها أنّه "لم يكن هنالك منْ محاولة أدبية أسوأ حظّاً من **مقالة في الطبيعة البشرية**، كما أردَف قائلاً: "لقد وُلِدَت ميّتة من المطبعة، وحتى من قبل أن تصل إلى المترمّتين لتثيرَ سخطَهم"[3]

كان عمل **مقالة في الطبيعة البشرية** عملاً فائق الصنعة لجهة إيمانه بقدرة العقل الرشيد على فهمِ العالم، ما دفع أشعيا برلين (Isaiah Berlin) عام ١٩٥٦ إلى القول إنَّ "أحداً لم يؤثِّر في تاريخ الفلسفة بعُمثٍ وخلخلة للسائد كما فعل هيوم في مقالته" لقد استنكر هيوم مقولة أنَّ "البلاغة هي الحجّة الوحيدة للكسب في الخصومات الفلسفية"، وراحَ يستنطق براهين الميتافيزيقيين ببلاغة لافتة، كما

1 David Hume, "My Own Life" (1776), quoted in Ernest C. Mossner, "Introduction," in Hume, *A Treatise of Human Nature*, ed. Ernest C. Mossner (Harmondsworth, U.K.: Penguin, 1969), p. 17.

2 David Hume, *A Treatise of Human Nature* (London, 1739), title page; Hume, "My Own Life," quoted in Mossner, Introduction," p. 17.

3 25. Hume, "My Own Life," quoted in Mossner, "Introduction," p. 17.

أخذ يبحَثُ في معنى الفضول نفسه مُخضعاً إيّاه للتساؤل. وكما قال، إنَّ بإمكان أي شيء أن يكون سبباً لأيّ شيء آخر قبل التجربة: لكن التجربة، وليس تجريدات العقل، هي ما يساعدنا على فهم الحياة. مع ذلك، إنّ شكوكية هيوم الواضحة لا ترفض جميع احتمالات المعرفة؛ "لأنَّ الطبيعة شديدةُ التأثير على التوقّف الإجماليّ للمتلقّي الذَّهول".[1] إنّ على تجربة العالم الطبيعي، كما يرى هيوم، أن توجِّهَ استفساراتنا وتعمل على بَلوَرَتها وتفسيرها. لقد حاول هيوم في نهاية الجزء الثاني من **المقالة**، أن يميّز حبّ المعرفة عن الفضول الطبيعي، إذْ كَتَبَ ما يفيد بأنّ الفضول مستمَدٌّ "من مبدأ مختلف تماما" تُحيي الأفكارُ النيّرة الحواسَّ وتثير شعوراً أقرب ما يكون إلى المتعة، "كعاطفة مُحبّبة"، لكن الشك يتسبب في "تذبذُب الفكر" ما يجعلنا ننتقل فجأةً من فكرةٍ نحو أخرى. ويَخلص هيوم إلى أنّ "هذه العاقبة الواجِبة قد تكون نتيجة الألم"، ولربّما كان هيوم يردّد عن غير أن يعلم المقطع المقتَبَس مسبقاً عن سيراخ (في بداية هذا الفصل). لقد أصرّ هيوم على القول إنَّ فضولنا لا يثارُ أمام جميع الحقائق باعتباط بل هنالك حقيقة بعينِها تكونُ موضِع اهتمامنا، كما أنها تتبدّل من حينٍ إلى آخر، فنحنُ نهتمُّ بفكرةٍ أو بحقيقةٍ ما "إذا ما كان لها وقعٌ في أنفسنا وجذَبَت اهتمامنا بما يكفي لإرباكنا بديناميّتِها" كان الأكويني، الذي أثار مفهومه عن السببيّة وقدرتها على الإقناع اعتراضات بالغة لدى هيو، قد عمد إلى التمييز نفسه حين قال إنَّ "الاجتهاد يتعلّق مباشرةً بالدراسة والرغبة في السعي إلى المعرفة، وليس بالمعرفة بحدّ ذاتها" [2]

لهذا الحرص على معرفة الحقيقة، ولهذا "الحبّ للحقيقة" كما يدعوه هيوم، الطبيعة المزدوجة نفسها التي رأيناها في تعريف الفضول. فـ"الحقيقة" كما كتب هيوم، "ذات نوعين: إمّا أن تتشكّل من اكتشافنا أجزاء من الأفكار بما هي عليه، وإما من التزام أفكارنا عن الأشياء بالحالة الواقعية لتلك الأشياء، وفي ذلك ما يؤكّد

---

1 26. Isaiah Berlin, *The Age of Enlightenment: The Eighteenth-Century Philosophers* (1956), quoted in Mossner, "Introduction," p. 7; Hume, *Treatise of Human Nature*, ed. Mossner, p. 41.

2 Hume, *Treatise of Human Nature*, ed. Mossner, pp. 499-500; Aquinas, *Summa Theologica, pt.* 2.2, q. 167, vol. 4, p. 1870.

أنّ النُسَخ السابقة من الحقيقة ليست مرغوبةً كمجرّدِ حقائق، ذلك ليس بفعل عدالة استنتاجاتنا التي بمفردِها تمنحُنا اللّذة". فالسّعي وراء المعرفة غير كافٍ وحده بالنسبة إلى هيوم. "إنّما، بالإضافة إلى عمل العقل، الذي هو أساسُ اللّذة الجوهريّ، ثمّةَ أيضاً درجة مطلوبة من النجاح في بلوغ المَرام، أو اكتشاف الحقيقة التي ندرُسها"[١]

ولم تكد تمرّ عشر سنوات على "مقالة هيوم"، حتّى بدأ دينس ديدرو (Denis Diderot) وجان لو روند دالمبرت (Jean Le Rond) نشر موسوعة *Encyclopédie* في فرنسا، التي اشتَمَلت على تعريف هيوم للفضول، وقد عُكس التعريف ببراعة في النتيجة، إذْ كان سبب الدافع وليس غايته، هو المقصود بالتفسيرِ الذي وُصفَ بـ"الرغبةِ في توضيح مداركِ المرء وتوسِعَتها"، وبأنّه "لا يقتصر على الروح بحدّ ذاتها، وهي التي نُسب إليها منذ بدايته ودونما ارتباطٍ بالشعور". وكان كاتب المقالة الفارس لويس دي جاكورت (chevalier de Jaucourt) قد أشار باستحسان إلى "فئة محدّدة من الفلاسفة الحكماء" الذين عرّفوا الفضول على أنّه "عاطفةٌ مصدرها الروح، تثيرُها الأحاسيس والتصوّرات حولَ مواضيعَ نعرفها بشكلٍ يعوزُه الكمال" ذلك يعني، بالنسبة إلى *encyclopédistes* أنَّ الفضول يتولّدُ من وعينا بجهلنا الذاتيّ ويحفّزنا لأن نسعى ما استطعنا خلفَ "معرفة أكثر دقّةً وإحاطةً بالموضوع المُتصل"، ويشبه ذلك أن تنظُرَ في الوجه الخارجي لساعة اليد وترغب في معرفة كيفَ يصدُرُ صوتُ تكّاتِها.[٢] في هذه الحالة، إنّ "كيفَ؟" هي شكلٌ آخر لسؤال "لماذا؟"

إنَّ ما فعلته *encyclopédistes* في الواقع هو ترجمَةُ ما رآه دانتي أسئلةً حول السببيّة تُعالَجُ بالاستعانة بالحكمة الإلهية، إلى أسئلة تتعلّق بالوظيفيّة تُعالَجُ بالاستناد إلى التجربة البشرية. وبالنسبة إلى شخص مثل جاكورت، إنّ مُقترح هيوم لدراسة "اكتشاف الحقيقة" كان يعني فهم آلية عمل الأشياء في واقعها العمليّ وبالمعنى الميكانيكي حتّى. لقد كان دانتي مهتمّاً بدافع الفضول بذاته، أي بعملية التساؤل التي أوصلتنا إلى توكيد هويتنا بصفتنا كائنات بشرية، والتي أدّت بالضرورة إلى

1 Hume, *Treatise of Human Nature,* pp. 495, 497.

2 The chevalier de Jaucourt, "Curiosite," in Denis Diderot and Jean Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie; ou, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (Paris, 1751), vol. 4, pp. 577–78.

معرفة الخير الأسمى. تُصوّرُ **الكوميديا** الفضولَ بصوره كافة كوسيلةٍ تنقلنا ممّا لا نعرفه إلى حيثُ نعرف، وذلك انطلاقاً من وعينا بجهلنا ورغبتنا في نيلِ مكافأة المعرفة (المبتغاة) عبر معضلات فلسفية واجتماعية ونفسية وأخلاقية متشابكة يجب على الحاجّ (كما في حالة دانتي) التغلّب عليها بركونه إلى خياراتٍ صائبة.

يشرح مثالٌ بعينه في **الكوميديا**، وبمنتهى البلاغة كما أحسَب، تعقيد هذا الفضول المتعدّد الأوجه. فحين يوشِكُ دانتي، الذي يقوده فيرجيليو، على مغادرة الحفرة التاسعة من الدائرة الثامنة لـ"الجحيم"، حيث يُعاقَبُ مثيرو الفتَن، فإنّه ينخَطف إلى فضولٍ غير مفهوم، وينظر مرّةً أخرى إلى المشهد المُريع للخُطاة الذين يُجلَدون ويُفلَقون وتُقطَّعُ رؤوسهم عقاباً لما أثاروه من فتن في حياتهم. كانت آخر الأرواح التي تحدّثَت لدانتي هناك روح الشاعر برتران دي بورن (Bertran de Born) وهو يُمسكُ رأسه المقطوع من شعره "كأنه مصباح"

ذلك أنّني فرّقتُ من كانوا متّحدين
ها أنا، يا للأسف، أحمل رأسي مُفترقاً
عن بيتِه الذي هو جسدي.[1]

ينتَحبُ دانتي لهذا المشهد، لكن فيرجيليو يزجره بقسوة قائلاً له إنّك لم تحزن لدى مرورنا بالحُفرات الأخرى من الدوائر الثماني، وليس ثمّة ما يبرّر اهتمامك الزّائد هنا. بعد ذلك، للمرّة الأولى تقريباً، يتحدّى دانتي مرشده الروحيّ قائلاً له إنّك لو انتبهت قليلاً لسبب فضولي، لربما كنت ستدعني أمكث هناك لفترة أطول، لأنّ دانتي اعتقد أنّه رأى بين الخُطاة قريبه غيري ديل بيلّو (Geri del Bello) مقتولاً على يد فردٍ من عائلة فلورنسيّة أخرى دون أن يُثأرَ له. وكما يردف دانتي، إنّ ذلك ما دفعه إلى الاعتقاد بأنّ غيري مضى بعيداً من غير أن يقول له لو كلمةً واحدة. إنّ عدالة الربّ لا يجب أن تكون موضع تساؤل، كما أنَّ الثّأر الشخصي يتنافى مع عقيدة التسامح المسيحية. لذا، إنّ دانتي يعتزم تبرير فضوله.

1 *Inferno*, XXVIII:139–41, "Perch' io partii cosi giunte persone, / partito porto il mio cerebro, lasso! / dal suo principio ch' e in questo troncone."

من أين تأتي دموع دانتي إذن؟ أمن إشفاقه على روح برتران وهي تتعذّب، أم من إحساسه بالعار لأنّ غيري لم يُعِره انتباهاً؟ وهل تحرّك فضوله بدافع الغرور مفترضاً أنّه يعرف ما هو العدل أكثر من الربّ نفسه، أم نتيجة أهواء دنيئة انحرفت بسعيه إلى الخير؟ أبِالتعاطف مع دمِ غيري الذي لم يُثأر له، أم بالكبرياء المكلومة وحدها قبلَ كلّ شيء؟ أشارَ بوكاتشيو، الذي يبدو تفسيره القصة بالغ الذكاء إلى أنّ التعاطف الذي يبديه دانتي في بعض مواقف رحلته، ليس مع الأرواح التي يسمع ويلاتها، إنّما تعاطفه مع نفسه.[١] وفي الواقع، إنّ دانتي لا يقدّم إجابةً حول ذلك، لكنّه في مرحلةٍ مبكّرة من **الكوميديا** كان قد خاطب القارئ قائلاً:

يا قارئي: إذا كان الربّ يبيح لك أن تنتفع بما تقرأ
فلتفكّر في نفسك الآن
كيف لي أن أمنع دموعي من أن تنهمر.[٢]

لا يأبه فيرجيليو للتحدّي الذي يواجهه دانتي، بل يقوده إلى حافة الهوّة اللاحقة، وهي الأخيرة قبل الوصول إلى قلب الجحيم حيث يعاقَبُ المزوِّرون بعذابٍ يشبه داء الخَزَب[٣] إذْ تتراكم السوائل في أنسجتهم فيما يتحرّقون عطشاً. كان جسدُ أحد أولئك المذنِبين، وهو مزوّر العملة ماستر آدم (Master Adam) "أشبه بقيثارة"، وذلك في محاكاة ساخرة لصَلبِ المسيح الذي شُبِّهَ بآلة وتريّة في أيقونات القرون الوسطى.[٤] كان أحدُ المذنبين الآخرين يكتوي بالحُمّى، إنّه سينون الإغريقي الذي ترك نفسه يقع في أسرِ الطرواديين في كتاب **الإنياذة** الثاني، ثمّ أقنعهم بإدخال الحصان. يركل سينون، الذي كأنّه يشعر بالإهانة لذكرِ اسمه، ماستر آدم في بطنه المتورّم، ليبدأ الاثنان عراكاً يراقبه دانتي منتشياً، فيظهر فيرجيليو هذه المرّة كأنّه

---

1 Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, p. 51.

2 *Inferno*, XX:19–21, "Se Dio ti lasci, lettor, prender frutto / di tua lezione, or pensa per te stesso / com' io potea tener lo viso asciutto."

٣ الخَزَب أو الاستسقاء، وهو مرض جلدي. (المترجم)

4 See Denise Heilbronn, "Master Adam and the Fat-Bellied Lute," *Dante Studies* 101 (1983): 51–65.

ينتظر هذه الفرصة لكي يطفح به الكيل موبّخاً دانتي بشدّة قائلاً:

> لَئن أطَلتَ النّظر أكثر من هذا بقليل
> سيكون عليّ أنا أن أتشاجر معك!

يشعر دانتي بحَرَج شديد لفعلته لكن فيرجيليو يصفح عنه قائلاً: "إنّ الرغبة في الإنصات لأشياء كهذه، لَهي رغبةٌ وضيعة"[1]، أو بمعنى آخر، عديمة الفائدة، فليس كلّ فضولٍ حَسَنْ.

مع ذلك، كتَب سينيكا (Seneca) مادحاً الفضول بقوله:

> لقد حَبَتنا الطبيعة فضولاً فطريّاً، وانطلاقاً من إدراكها فنّها وجمالها، سوّتنا لنكون جمهور هذا العرض المدهش للعالم، ذلك أنّ هذا الجمال كان سيذهب سدى لو أنّ أشياء بهذه العظَمة والروعة والتدبير الرّقيق، وبهذا التنوّع البديع، كانت ستُعرَضُ على كوكبٍ غير مأهول.[2]

إنّ ذلك المسعى الجسيم الذي يبدأ في منتصف رحلة حياتنا، وينتهي برؤية الحقيقة التي لا يحيط بها الكلام، لهو مسعى محفوف بانحرافات لا نهاية لها، وبمسارات جانبية، وبعقبات معنوية ومادّية، وبأخطاء جسيمة وأخرى صحيحة رغم ما تبدو عليه من زيف. كما أنّ التركيز أو الانشغال، والتساؤل بهدف أن نعرف "لماذا" أو "كيف"، والتساؤل في حدود ما يبيحه المجتمع؛ جميع هذه المتقابلات التي ينطوي عليها الفضول، إنّما تعيقُ مساعينا كلّها وتدفعها إلى الأمام في الوقت نفسه. مع ذلك، حتّى حين نرفع راية الاستسلام أمام الصعوبات التي نُخفقُ في تذليلها، وحين نفشل رغم تحلّينا بالشجاعة والنيات الحسنة، إنّ ما يبقى لنا هو الدافع إلى السّعي، وذلك كما يخبرنا دانتي (وكما أدركهُ هيوم أيضاً). وربّما يفسّر ذلك لَم تبدو صيغة الاستفهام كأنّها الأكثر طبيعيّةً بينَ مُعظمِ الصّيغِ التي تقدّمها لنا اللغة؟

1 *Inferno*, XXX:131–32, "Or pur mira! / che per poco e teco non mi risso"; 148, "che voler cio udire e bassa voglia."

2 Seneca, "On Leisure," 5.3, in *Moral Essays*, vol. 2, trans. John W. Basore (Cambridge: Harvard University Press, 1990), pp. 190–91. I have slightly altered the translation.

٢

ما الذي نريد معرفته؟

قضيتُ معظم طفولتي في تل أبيب صامتاً حتّى أنني لم يكد يكون لديّ أسئلة، ليس لأنّني لم أكن فضوليّاً، فأنا أردت بالطّبع اكتشاف ما تُخفيه مربّيتي في صندوقها المزركش المستلقي قرب سريرها، أو معرفة من يعيش وراء الستائر في المقطورات التي تقطّعت بها السّبل على شاطئ هيرتسليا، حيث حُذِّرتُ بشكلٍ صارم من التجوّل هناك. كانت مربّيتي تُجيبُ بحذرٍ عن أي سؤال وبعد أن تأخذ وقتها في التفكير، وهو ما كنت أراه تفكيراً طويلاً وغير ضروريّ. كانت أجوبتها قصيرةً دوماً، كما أنّها واقعية ولا تترك مجالاً للجدال أو النقاش. فحين أردت أن أعرف كيف يتشكّل الرمل، كانت إجابتها هي التالية: "إنّه يتشكّل من الصَّدَف والحصى"، وحين سعيت إلى الحصول على معلومات حول إيرلكونيغ الرهيب (Erlkonig) في قصيدة غوته التي حفظتها عن ظهر قلب، أوضحت مربيتي أنَّ "الأمر لا يعدو كونه كابوساً" (لأنّ المقابل الألماني لكلمة كابوس أو nightmare الإنكليزية هي كلمة Alpentraum، فقد تخيّلتُ أنّ الأحلام السيئة يمكن أن تحدث في الجبال فقط). وحين تساءلت عن سبب العتمة في الليل والضوء في النهار، رَسَمت لي سلسلةً من دوائر منقّطة على قطعة من الورق قائلةً إنّها تمثّل المجموعة الشمسية، ثمّ جعلتني أحفظ أسماء الكواكب. لم تمتنع عن

إجابتي عن أيّ سؤال قطّ، لكنها لم تشجّع على التساؤل.

لكن الأمر لم يستغرق وقتاً طويلاً حتى اكتشفتُ في ما بعد أنَّ التساؤل ربّما يختلف عمّا أعرِفُه، شيئ أشبَه بالتّشويق الذي يصاحب سعينا وراء ما يهمّنا، أو يشبه أن نترقّبَ شيئاً ما وهو يُبلوِرُ نفسَه عبر تفكيرنا به؛ كان الأمر أشبه بمتتالية من الاستكشافات التي تتطوّر بتبادلها بين شخصَين ومن غير أن تستوجِبَ وجودَ خاتمة لها. ليس هنالك ما هو أكثر أهميّةً من توفُّر الحريّة لطرح تساؤلات كهذه. وإنَّ أهميتها بالنسبة إلى عقلِ الطّفل لا تقلُّ عن أهمّيتها لجسده. في القرن السابع عشر، قال جان جاك روسو إنَّ على المدرسة أن تكون فضاءً يحظى فيه الخيال والتأمّل بحريّة مطلقة ودون أي غاية عمليّة أو نفعيّة واضحة. "فالإنسان المتمدّن يولَدُ ويعيش ويموت في عبوديّة"، هكذا كتَبَ روسو الذي أضاف: "فما إن يولَد حتى يلفّوه بالقماط، ثمّ يكفّنوه حين يموت، وما دام حيّا فهو مُصفّدٌ بقيود مؤسّساتنا" لقد شدّدَ روسو على أنّ أولادنا لن يتمكنوا من تحقيق الكفاءة في تأدية مهامهم بتدريبهم على أيّ مهارات يتطلّبها مجتمع التجارة، إنّما ينبغي لهم أن يتمكّنوا من الخيال دون أيّ معيقات إذا ما كان لهم تحقيق أيّ شيء قيّم.

في أحد الأيام، بدأ مدرّس التاريخ الجديد حصّته بسؤالنا عمّا نرغب في معرفته، هل كان يقصد ما نريدُ (نحنُ) معرفته؟ أجل، ولكن حول ماذا؟ حول أيّ شيء، أيّ مفهوم ربّما يخطر لنا، أيّ سؤالٍ تمنّينا أن نسأله. وبعد صمت وذهول، رفع أحدهم إصبعه وطرح سؤالاً لم أذكر ما هو (إذْ يفصلُني عن ذلك المتسائل الشجاع ما يزيد عن نصف قرن)، لكنني أذكر بأنّ كلمات المدرّس الأولى بَدَت كأنها تُلمِحُ إلى سؤال آخر أكثر مّما كانت تحتوي على الإجابة. ربّما في ذلك الوقت بدأت تظهرُ رغبتنا في أن نعرف ما الذي يجعل المحرّك يدور لننتهي متسائلين كيف تمكّنَ هانيبعل من عبور جبال الألب وما الذي أوحى له بأن يستخدم الخلَّ لشقِّ الصخور الجليدية، وما الذي شعرت به الفيَلَةُ التي كانت تحتضر تحت الثّلج. في تلك الليلة، حَلَمَ كلّ واحدٍ منّا بكابوسه السريّ الخاص.

عوليس: إنَّ عليك أن تعرف العالم بأسره.

Shakespeare
Troilus and Cressida, 2.3.246

تنطوي صيغةُ الاستفهام على التوقُّع، كما أنّه ليس من الضّروري أن أظفرَ بالإجابة دوماً، لكنها تبقى أداة الفضول الأهم. ينسجُ التوتّر الجاري بينَ الفضول الذي يقودنا إلى الاكتشاف، وبين ذلك الذي يودي بنا، خيوطه حولَ مبادراتنا كافّة، فغواية ما وراء خطّ الأفق حاضرةٌ دوماً، حتّى إن بدا الأمر على النحو الذي اعتقده القدماء في أنَّ المسافر إلى نهاية العالم سوف يسقط في الهاوية، لكننا لا نكفُّ عن الاستكشاف، وذلك كما يقول عوليس لدانتي في **الكوميديا**.

في النشيد السادس والعشرين من "الجحيم"، وبعد عبور المشهد المرعب للرمال المليئة بالأفاعي، حيث يعاقَبُ اللصوص، يصل دانتي إلى الهوّة الثامنة حيث يرى "من اليراعات بقدر ما يراه فلاّحٌ يستلقي مستريحاً على ظهرِ تلّة": إنّ هذه اليراعات هي نفوسٌ تُعذَّبُ هنا إلى الأبد مُستَهلَكةٌ في دوامة من ألسنة اللهب، وبدافع فضوله لمعرفة إحدى ألسنة اللهب هذه، وهو لهبٌ "يفترقُ عن الألسنة الأخرى في الأعلى"، يكتشف دانتي أنّ ألسنة اللهب إنّما هي أرواح عوليس ورفيقه ديوميديس (الذي كما تقول الأسطورة، ساعد عوليس في سرقة البلاديوم، وهي الصورة المقدّسة لأثينا، التي اعتمد عليها العرّافون في طروادة). ينجذب دانتي بنحو لا إرادي إلى اللهب ذي القرون ويستأذن فيرجيليو السماح له بالتحدث إلى المخلوق الناريّ. يخاطب فيرجيليو (الذي يدرك كما الإغريق أنّ الأرواح المتّقدة ربّما تأنف التحدّث إلى رجلٍ ليس سوى فلورنسيّ) اللهب بحُكمِ صيتِه كشاعرٍ "ألّفَ أشعاراً سامية يومَ كانَ في الحياة الدنيا" راجياً إحدى

الروحيَن أن تخبِرَه أين وافَتها المنيّة، فيستجيبُ لسانُ اللهب الكبير مصرّحاً عن نفسه بأنّه عوليس الذي تثني كلماته إرادةَ من يصغي إليه، كما تقول الأسطورة، ثمَّ يبدأ بطل الملحمة الذي كانت مغامراته مصدراً لـ"إنياذة فيرجيليو" التحدّث إلى الشاعر الذي ألهمه (كان عوليس قد ترك الساحرة سيرس في جزيرة غايتا كما يقول، وذلك "قبل أن يسمّي أنياس هذا المكان باسمه")، إذ إنَّ الخالقين ومخلوقاتهم يؤلّفون وقائعهم التاريخية الخاصة في عالم دانتي.[1]

يمكن النّظر إلى شخصية عوليس في **الكوميديا**، بصورةٍ جزئيّة، على أنّها تجسيدٌ للفضول المُحرَّم، لكن سيرة حياته في الواقع تبدأ على رفوف مكتباتنا (مع أنّ عوليس ربما يبدو أقدم من القصص التي تتحدث عنه) كسيرةِ الملك العبقري والمضطّهَد أوديسيوس التي كتبها هوميروس، ذلك الملك الذي يصبح في ما بعد، وبسلسلة تقمّصات أدبية معقّدة، قائداً فظّاً وزوجاً مخلصاً ورجلاً كاذباً ومحتالاً، وبطلاً إنسانيّاً ومغامراً ماكراً، وساحراً خطيراً، وهمجيّاً وأفّاكاً وإنساناً يبحث عن هويته. إنّه إنسان جويس المثير للشفقة، الذي يشبه كلّ إنسان. إنّ صورة دانتي لقصة عوليس، التي أصبحت اليوم جزءاً من الأسطورة، إنّما هي صورة إنسان غير راضٍ عن الحياة الاستثنائية التي عاشها ويرغب في المزيد. وعلى العكس لفاوستَ المحبَط لتواضُعِ ما علَّمتهُ إيّاهُ كتبُه ويشعر أنَّ مكتبته لم يعد بوسعها إضافة شيء له، إنّ عوليسَ يتوقُ إلى ما يكمن وراء نهاية العالم الذي نعرفه، فبعدما أُطلق سراحه من جزيرة سيرس وشهوتها، نجدُه يستفيقُ على إحساسٍ داخليّ يتجاوز محبّته ابنَهُ الذي تركه وراءه وأباهُ العجوز وزوجته المخلصة في إيثاكا. ثمّةَ كلمةٌ إيطالية هي ardore، أي "العاطفة الجيّاشة"، التي تبتغي المزيد من الخبرة في العالم وما فيه من فضائل البشر ورذائلهم. يحاول عوليس، وباثنين وخمسين بيتاً فقط من الأبيات الشعرية المضيئة، توضيحَ الأسباب التي دفعته إلى رحلته الأخيرة: إنّها الرغبة في تجاوز الإشارات التي

1 *Inferno*, XXVI:25, 29, "Quante 'l villan ch'al poggio si riposa, /... vede lucciole giu per la vallea"; 52–53, "chi e 'n quel foco che vien si diviso / di sopra"; 82, "quando nel mondo li alti verse scrissi"; 93, "prima che si Enea la nomasse."

أرساها هرقل كشاخصات تشيرُ إلى نهاية حدود العالم الذي نعرفه وتحذّرُ البشر من مغبّة الإبحار خلفَها، كما أنّه مدفوعٌ برغبةِ ألّا يحرِمَ نفسه تجربة اكتشاف العالم غير المأهول وراء الشمس. وأخيراً، إنّه مدفوعٌ أيضاً بدافع التطلُّع نحو الخير والحكمة، أو على حدّ تعبير تينيسون (Tennyson): "لِيَتبَعَ المعرفة كَنجمةٍ آفلة... في ما وراء الحدود القصوى للفكر البشريّ".[١]

تُمثِّلُ الأعمدة التي تؤشّرُ على حدود العالم المعروف تحدّياً للمغامر أيضاً مثلَ جميع الحدود المزعومة. بعد كتابة **الكوميديا** بثلاثة قرون، جعل أحَدُ قرّاء دانتي، ويدعى توركواتو تاسّو (Torquato Tasso) في كتابٍ ألّفه بعنوان *Gerusalemme liberata*، الإلهة فورتونا (Fortune) تأخذ رفاق رينالدو المنحوس (الذي يجب إنقاذه لفتح القدس) في رحلةٍ عبرَ الدروب التي سلكها عوليس إلى أعمدة هرقل. ثمّةَ بحرٌ لا نهائيّ يمتّد أبعد مما يدركه البصر. يسأل أحد الرّفاق هل كان أحدٌ ما قد تجرّأ على عبور هذا البحر، لتجيبه الإلهة فورتيون بأنّ هرقل، ونظراً إلى أنّه لم يجرؤ على المغامرة بركوب المحيط المجهول، فقَد "أرسى حدوداً ضيّقة لاحتواء جميع المغامرات الجريئة". لكنْ تلك الحدود، كما تضيفُ فورتيون، "انتهكها عوليس... الممتلئ برغبة أن يرى وأن يعلَم". وبعد تكرار نهاية البطل كما هي في رواية دانتي، تضيف فورتيون قائلةً: "سيأتي الوقت الذي ستصبح فيه علامات الشرّ... لمّاعةً للبَحّار... وتصبح البِحار التي يتذكّرها، والممالك والشطآن... التي تتجاهلها مشهورةً أيضاً"[٢]. إنَّ ما وجده تاسو في عرضِ دانتي مسألة الإسراف في الفضول هو أنّه رسمَ خطوط الحدود كما بشَّرَ بأنَّ المغامرات سوف تبلغ مرامها في الوقت نفسه.

الاقتران بين الفضول الذي يقود إلى السّفر، وبين الفضول الذي يسعى إلى

---

١ المرجع نفسه:
97–98, "dentro a me l'ardore / ch'i' ebbi a divenir del mondo esparto"; Alfred, Lord Tennyson, "Ulysses" (1842), in *Selected Poems*, ed. Michael Millgate (Oxford: Oxford University Press, 1963), p. 88.

2 Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, ed. Lanfranco Caretti, XV:25 (Milan: Mondadori, 1957), p. 277.

المعرفة العويصة، مفهوم راسخ، وذلك منذ الأوديسّة حتى الغراند تورز[١] *Grand Tours* في القرنين الثامن والتاسع عشر. لقد أشار عالِمٌ من القرن الرابع عشر، هو ابن خلدون، في كتابه المعروف بـ**مقدّمة ابن خلدون**، أو *Discourse on the History of the World*، إلى أنّ السّفر دوماً كان ضرورةً حتميّةً للتعلّم وصقل الذّهن، لأنّه يتيحُ لطالب العلم أن يلتقي معلّمين عظماء ومرجعيّات علميّة مهمة، وقد اقتبس ابن خلدون آيةً من **القرآن** تقول: ﴿عَسَى رَبِّي أَنْ يَهْدِيَنِي سَوَاءَ السَّبِيلِ﴾ (القصص: ٢٢)، كما أكّدَ قوله إنَّ بلوغ المعرفة لا يتمّ حصراً بالتوصيات والضوابط والمصطلحات التي يضعها المختصون ومدارسهم المختلفة، بل يعتمد على روح طالب العلم الشّغوفة بالبحث. وبالاستعانة بما يكتسبه من معلّمين في أرجاء مختلفة من العالم، فإنّ الطالب سوف يدرك أنّ الأشياء ليست كما تسمّيها أيّ لغة بعينِها، "ومن شأن ذلك تعليمه أن يميّز ما بين العلم وبين مصطلحاته"، وأن يساعده في فهم أنَّ "المصطلح ليس سوى وسيلة أو طريقة"[٢]

إنّ معرفة عوليس متجذّرةٌ في لغته وقدرته البلاغية: لقد أسبغَ عليه مبدعوه بدءاً من هوميروس إلى دانتي وشكسبير وجويس وديريك والكوت فصاحةً لا تضاهى. وكما هو متعارفٌ عليه، إنّ خطيئة عوليس إنّما وقعت من موهبته البلاغية، وقد جرى ذلك أولاً باستدراج أخيل الذي كان مُتخفّياً في بلاط ملك سكيروس هرباً من حرب طروادة وحثّه على الالتحاق بالقوات الإغريقية، الأمر الذي أدّى إلى موت ابنة الملك ديداميا مفطورة القلب، وهي التي كانت مغرمةً بأخيل، وثانياً باقتراح عوليس فكرة بناء الحصان الخشبيّ للإغريق بهدف اقتحام طروادة. كانت طروادة في المخيّلة اليونانية التي ورثتها العصور الأوروبية الوسطى تمثل المهد الفعليّ لروما لأنّ إيناس الطرواديّ الذي نجا من المدينة المستباحة هو من أسّس ما أصبح يُعرَف بعد عدّة قرون بقلبِ العالم المسيحي. وكما هي النظرةُ إلى

١ رحلات اعتاد أبناء الطبقات العُليا في بريطانيا وأوروبا خوضها في القارة الأوروبية وكان هدفها تعليمي على علاقة بعادات/شعائر العُبور. (المترجم)

2 Abd-ar-Rahman b. Khaldun Al-Hadrami, *Al-Muqaddina: Discours sur l'Histoire Universelle*, translated from the Arabic and edited by Vincent Monteil, 3rd ed., 6.39 (Paris: Sinbad/Actes Sud, 1997), p. 948. Ibn Khaldun quotes Qur'an 2:142.

آدم في الفكر المسيحي، فإنّ عوليس أيضاً مدانٌ بالخطيئة التي تستوجب خسارة "المكان الطيّب" أي الجنّة، وفي النتيجة خسارة وسيلة الافتداء التي ترتّبت على اقترافه هذا الذّنب. فمن غير خسارة الجنّة لم يكن ألم المسيح ضروريّاً، ودون مشورة عوليس الشرّيرة لم تكن طروادة لتسقط وما كنّا لنعرِف روما.

لكن ذِكر الخطيئة التي عوقِبَ من أجلها عوليس وديوميديس لا يرِدُ بوضوح في **الكوميديا**، وفي النشيد الحادي عشر من "الجحيم"، يستغرق فيرجيليو بعضَ الوقت ليشرح لدانتي طبيعة وموقع كل خطيئة من خطايا الاحتيال التي يعاقب أصحابها في الجحيم، ولكن بعد تحديده المنافقين والمتملّقين ومستحضري الأرواح والمخادعين واللصوص، والسّيمونيّين[1] والقوّادين وخائني الأمانة، كلٌّ وفق موقعه، يمر فيرجيليوّ بعجالةٍ على المُذنِبين في الهوّتَين الثامنة والتاسعة واصفاً إياهم ببساطة أنّهم "النوع نفسه من القذارة". بعدئذٍ، في النشيد السادس والعشرين، يشرحُ لدانتي الأخطاء التي ارتكبها عوليس وديوميديس مُعدّداً ثلاث خطايا هي: خدعة حصان طروادة، والتخلّي عن ديداميا، وسرقة البالاديوم، لكنّ أيّاً من هذه الخطايا وبحُكم طبيعتها لا تستوجب العقاب في هذه الهوّة بالذّات. قدَّمَت الباحثة المتخصّصة في أدب دانتي ليه شويبيل (Leah Schwebel)، تلخيصاً مهمّاً يحتوي على "عدد كبير من الذّنوب المتوقّعة للبطل المُنهار، بدءاً من خطيئته الأصلية وصولاً إلى الغرور الوثنيّ" كما تخيّلها قرّاءُ **الكوميديا** المتعاقبون، وخلُصَت الباحثة شويبل إلى القول إنّه لا يوجد بين جميع هذه التأويلات التي أعجبت القرّاء ما يُشبِعُ تماماً[2] مع ذلك، إذا ما رأينا أنَّ خطيئة عوليس واحدة من خطايا الفضول، فإنّ رؤية دانتي للمغامر الطموح قد تصبح أقلّ وضوحاً.

على دانتي، بوصفه شاعراً، أن يبني شخصية عوليس وحكاية مغامراته بواسطة الكلمات، كما عليه بناء السياق المتعدّد المستويات الذي يروي به ملك إيثاكا

---

[1] بائعو صكوك الغفران والأشياء الروحية الأخرى. يُنسَبون إلى سيمون الساحر. (المترجم)

[2] *Inferno,* XI:60, "e simile lordura"; XXVI:58–63, "e dentro da la lor fiamma si geme / l'agguato del caval che fe la porta / onde usci de' Romani il gentil seme. // Piangesvisi entro l'arte per che, morta, / Deidemia ancor si duol d'Achille, / e del Palladio pena vi si porta." Leah Schwebel, "'Simile lordura,' Altra Bolgia: Authorial Conflation in Inferno 26," *Dante Studies* 133 (2012): 47–65.

سيرته، لكن عليه أيضاً تجريد راوي قصّته المندَفِع من إمكانية بلوغ الخير المنشود. فالسفر ليس كافياً ولا الكلمات أيضاً: على عوليس أن يُخفق لأنّه مزَجَ ما بين مفرداته وبين علمه مدفوعاً بفضوله الذي يلتهم كلّ شيء.

ولأنّه كان ينبغي على دانتي الحرفيّ أن يضع الهياكل الصّلبة للعالم الأخروي المسيحي لتكون بمنزلة إطار لقصيدته أيضاً، فإنّ منزِلَةَ عوليس في الجحيم تمثّل إلى حدٍّ كبير تلك الروح المدانة بالسّرقة الروحيّة لأنّه استخدم ملكاته الفكرية في خداع الآخرين. لكن، ما الذي غذّى هذا الدافع الاحتياليّ؟ أسوةً بسقراط، إنّ عوليس يساوي بين الفضيلة وبين المعرفة، وذلك بإنشائه اللوهم البلاغيّ القائل إنّ معرفة الفضيلة تكافئ امتلاكها[1]. لكن اهتمام دانتي لا يتركّز على عرضِ الخطيئة الفكرية لعوليس، وبدلاً من ذلك، إنّ دانتي يريد لعوليس أن يخبره عن السبب الذي دفع به بعد كلّ العقبات التي وضعها نبيتون في طريق إيابه إلى أن يُبحِرَ صوب المجهول بدلاً من العودة إلى بيته ومخدَعه في الوطن.[2] إنّ دانتي متلهّفٌ لمعرفة سبب فضول عوليس، ومن أجل استكشاف هذا السؤال، نجده يروي قصّةً كاملة.

نحنُ نؤلّفُ القصص لصياغة أسئلتنا عبرها كما نقرأ القصص ونستمع لها لتحديد ما نريد معرفته، وفي كلتا الحالتين، ما يحرّكنا هو دافع التساؤل نفسه، التساؤل حول مَن فعَلَ ماذا، ولماذا، وكيف. في النتيجة، إنّ بإمكاننا سؤال أنفسنا ما الذي نفعله، وكيف نفعله، وما الذي يحدث حين نقدم على فعلٍ ما أو نمتنع عنه. ذلك يعني أنّ جميع القصص تمثل مرايا تعكس ما نعتقد أننا لاً نعرفه بعد. إنّ من شأن قصّة جيّدة أن تثير في نفوس جمهورها على حدٍّ سواء الرغبة في معرفة ما يتبَع من أحداث، والرغبة المضادّة في ألّا تنتهي القصّة؛ وإنّ في مأزق مزدوج كهذا أن يفسّرَ دوافعنا لسرد القصص وإبقاء فضولنا حيّاً.

---

1 See Giuseppe Mazzotta, *Dante, Poet of the Desert: History and Allegory in the "Divine Comedy"* (Princeton: Princeton University Press, 1979), pp. 66–106.

2 It is not clear whether Dante's Ulysses left on his last fatal journey after his return to Ithaca (as Tennyson believed) or whether he never returned and kept on traveling after his Homeric adventures.

رغم إدراكنا ذلك، نجد أنفسنا مشغولين بالبدايات أكثر من النهايات، فنحن نسلّم بالنهايات حتى أننا في بعض الأحيان نتمنّى تأجيلها إلى ما لا نهاية، فالنهاياتُ تميلُ إلى إراحتنا، إذْ تتيح لنا ما يشبه الخاتمة، ولهذا نحتاج مذكّرة الموت لتذكيرنا بالحاجة إلى أن نعي نهاياتنا الذاتية. أمّا البدايات، فتسبب لنا المتاعب يوميّاً، إذ إننا نريد أن نعرف أين وكيف تبدأ الأشياء، كما أننا نبحث عن الحكمة في أصول الكلمات، ونحبّ أن نكون حاضرين أثناء الولادة، ربّما لشعورنا بأنّ ما يأتي أولاً إلى هذا العالم يبرّر أو يفسّر ما يليه، كذلك نحلم بقصص تعطينا نقاط بدء يمكن لنا أن ننظر إليها ونحن نشعر ببعض الأمان ومهما كانت هذه العملية مريبةً وصعبة، فيما يبدو أنّ الحلم بالنهايات كان أسهل دوماً. "النهايات الجيدة تنتهي بسعادة، فيما تنتهي السيئة بحزن"، هكذا تخبرنا مس بريزم (Miss Prism) في *The Importance of Being Earnest* (**أهمّية أن يكون المرء مجتهداً**)، بأنَّ "ذلك ما يعنيه السّرد".[1]

سرد البدايات ابتكار معقّد، فعلى سبيل المثال، ورغم وفرة المقترحات السردية التي تقدّمُها بداية **الكتاب المقدسّ**، فإنَّ القصص الأخرى الأكثر وضوحاً هي التي تمنحُ البداية لمعتقدات الكتاب. في الصفحات الأولى من **سفر التكوين**، تتوالى روايتان حول قصّة الخلق، تقول إحداهما إنَّ الله "خَلَقَ الإِنْسَانَ عَلَى صُورَتِهِ. عَلَى صُورَةِ اللهِ خَلَقَهُ. ذَكَرًا وَأُنْثَى خَلَقَهُمْ" (١:٢٧). وتخبرنا الثانية كيف جعل اللهُ آدم يغطّ في سباتٍ عميق من أجل أن يمنحه "مُعيناً نظيراً"، وأخذ أحد أضلاعه "وبنى منه امرأةً" (٢:١٨، ٢١-٢٥). ينطوي فعلُ الخلق الإلهي ضمنياً على وظيفةٍ ثانويةٍ للمرأة، وكما يوضح عددٌ لا يحصى من شُرّاح **الإنجيل**، فإنّ ذلك هو السببُ الذي يفرِض على المرأة - كمخلوقٍ ثانوي - طاعة الرجل؛ ولحسن الحظ، إنّ بعض المفسّرين الآخرين أعادوا النظر في هذه القراءة الأبويّة في ضوءِ رؤيةٍ أكثر مساواة بين البشر. في القرن الميلاديّ الأول، قدَّمَ الباحث اليهودي فيلو الإسكندراني (Philo of Alexandria)، بدافع فضوله حول ازدواجية

1 Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest* (London: Nick Hern Books, 1995), p. 32.

الروايات المتعلقة بـ**سفر التكوين**؛ تفسيراً أفلاطونياً للسرديّات التوراتية الأقدم مفترضاً أن الإنسان الأول الذي خلقه الربّ كان خُنثى ("خلقه ذكراً وأنثى")، كما قدّمَ قراءة ثانيةً تندرج في إطار الرؤية الكارهة للنساء، ويظهر فيها النصف المذكّر متفوّقاً على النصف المؤنّث، وقد أعطى فيلو للنصف المذكّر اسم آدم وميّزه بالعقل (nous)، وسمّى النصف المؤنّث حوّاء وقَرَنها بما هو حسّيّ (aesthesis). وبانتزاعها من آدم، كأنّها تُمثِّلُ انفصال الحسّي عن الفكريّ، يبدو أنّ حوّاء قد أُنكرَت منذ الخلق الأوّل، ثم أصبحت سبباً جوهريّاً لسقوط النوع البشري مقابل الإعلاء من شأن براءة آدم.[1] وبعد مرور قرنين من الزمن، أعاد القديس أوغسطين المكانة إلى براءة حوّاء البدائيّة وذلك بإعلانه أنّ آدم وحوّاء كانا لا يزالان دون أسماء في الرواية الأولى، ولربّما خُلقا بكامل خصائصهما الروحية والجسدية، أي إنَّ وجودهما كان وجوداً افتراضيّاً سوف يتحقق على صورة وجودٍ مادي كما ورد في الرواية الثانية،[2] وذلك ما تسميّه حصولك على كعكتك الأصلية والتهامها أيضاً.

يتّفق الباحثون، إلى حدّ ما، على أنّ كتاب **سفر التكوين** كُتبَ تقريباً في القرن السادس قبل الميلاد. وقبل ذلك بثلاثة قرون في اليونان، وضع هسيود (Hesiod) روايةً مختلفةً لقصّة الملامة الأنثوية. يُخبِرُنا هسيود أنّ زيوس بعدما استشاط غضباً من سرقة آلهة الشعلة الأولمبية وإعطائها للبشر، قرّر أن يثأر لنفسه بإرسال عذراء جميلة إلى الأرض تكونُ من صُنع هيفايستوس وتُشرف أثينا على كسوتها وتُزيّنها بيثو بعقد من الذهب وتكلّلها ربّات الفضول، فيما يملأ هرمز قلبها بالأكاذيب والوعودً المضلّلة. أخيراً، حباها زيوس بنعمة الكلام ومنحها اسم باندورا، ثمّ قدّمها إلى شقيق بروميثيوس ابيمثيوس ناسياً تحذير بروميثيوس ألّا يقبل أبداً هدية من زيوس الأولمبي؛ وقع ابيمثيوس في غرام باندورا وأخذها إلى بيته..

كان البشر حتى ذلك الوقت يعيشون في حلٍّ من المرض والجَزَع اللذَّيْن

1 "Philo," in Louis Jacob, *The Jewish Religion: A Companion* (Oxford: Oxford University Press, 1995), p. 377.

2 Saint Augustine, *On Genesis* (Hyde Park, N.Y.: New City Press, 2002), p. 83.

حُفظا في مرطبان مغطّى، لكنّ فضول باندورا لمعرفة محتوى المرطبان دَفَعها إلى رفع غطائه، فخرجت جميع ألوان الألم والمعاناة إلى العالم، بالإضافة إلى الأمراض التي تفتك بنا ليلاً ونهاراً بصمت، لأنّ زيوس جرّدَها من قدرة استعمال لسانها. بعدما أدركت هولَ فعلَتِها، حاولت باندورا إعادة الغطاء إلى المرطبان، لكن أوجاعنا كانت قد تسرّبت إلى العالم، ولم يتبقّ في قعر المرطبان سوى الأمل. تحتلّ قصّة باندورا موقعاً مركزيّاً في تصوّراتنا حول التناقضات التي ينطوي عليها دافع فضولِنا، حتى أنّه كان بوسع واكيم دو بيللاي (Joachim du Bellay) في القرن السادس عشر أن يشبّه باندورا بروما نفسها، المدينة النموذجية الخالدة وبكلّ ما رَمَزَت له: كلّ ما هو طيّبٌ وكلّ ما هو خبيث.[1]

الفضول وعِقابُه: تعود القراءات التفسيرية المسيحية لقصص حوّاء وباندورا إلى القرن الثاني، إذ نجدها في كتابات كلّ من ترتليان (Tertullian) والقديس إيريناوس (Saint Irenaeus). ووفقاً لهُما، إنّ الرّبوبيّة حَبَت الإنسان بمَلَكَة الرغبة في معرفة المزيد، ثمّ عاقبته لفعله ذلك. وإذا ما نحّينا جانباً مقرّرات الكاتِبَين الكارهة للنساء، فإنّ قصصهما تدور حول السؤال المتعلق بحدود الطموح البشري، إذ إنّ هنالك قدراً معيّناً من الفضول المشروع. أمّا الإفراط، فيستوجب العقاب، لكن لماذا؟

كما أشرنا سابقاً، في نسخة دانتي من سيرة عوليس، يبدو أنّ الأخير قد لقي حتفه ليس كعقابٍ على مشورته الخبيثة، وإنّما لتجاوزه حدود الفضول الذي سمح به الربّ. وعلى غرار آدم وحواء في الجنّة، فقد عُرِضَ على عوليس أن يستكشف العالم القابل للمعرفة بأسره: كان عليه فقط أن يجتنب تجاوز الأفق المرسوم له، لأنّ ذلك الأفق بالتحديد هو حدّ العالم الماديّ والمرئي، تماماً كما هي شجرة معرفة الخير والشر حدٌّ لكلّ ما يمكن إدراكه، ثم معرفته. ثمّةَ اعترافٌ ضمنيّ في الأفق

1 Hesiod, *Theogony* and *Works and Days*, trans. Dorothea Wender (Harmondsworth, U.K.: Penguin, 1973),
pp. 42, 61; Joachim du Bellay, *Les Antiquitez de Rome*, quoted in Dora and Erwin Panofsky, *Pandora's Box: The Changing Aspects of a Mythical Symbol*, 2nd rev. ed. (New York: Harper and Row, 1962), pp. 58–59.

الممنوع والثّمَرة المحرّمة يوحي بأنَّ هنالك مكان آخر يمكن اقتفاؤه وراء المكان المألوف. هذا ما واجهه روبرت لويس ستيفنسون (Robert Louis Stevenson) في شبابه وعلى مدارِ اليوم أثناء القرن التاسع عشر في إدنبرة المشيخيّة، حيث كانت الواجهات الرماديّة تعرِض الوصايا العشر واحدةً تلو الأخرى في صيغة نهيٍ عن هذا الفعل وعن ذاك (Thou Shalt Nots)، وهي التي دعاها ستيفنسون في ما بعد "قانون السلبيّات"، أي إنّ الغوايات المبهجة تقدَّم إلى الإنسان كمرآة مظلمة، حتى لأولئك الذين لم يسبق لهم أن تصوّروا تلك الغوايات.[1]

يساوي دانتي ما بين فضول عوليس المشؤوم، وبين فضول جيسون، قائد بَحّارة الأرغو Argonauts الذي أبحر مع رفاقه لجمع الصوف الذهبيّ وعاد إلى الوطن ظافراً بغنيمته. ولدى اقتراب دانتي من نهاية رحلته في الفردوس، وحين يرى في النهاية وجه العالم المتعذر الوصف، فإنّه يشَبِّهُ دهشته أمام ما يرى بدهشة الإله نيبتون حين رأى ظلّ سفينة جيسون: أوّل مركبةٍ بشرية تمخُرُ بحار الإله المقفرة.[2] تمنح هذه المقارنة لدانتي مباركَةَ بحثه المشروع، وفي النتيجة الجدير بالتقدير، وذلك على عكس السّعي الرّجيم لعوليس الشقيّ في بحثه عن المجهول المحظور.

إنّ ما يسعى وراءه عوليس هو تطلّعات جسدية ومادية طموحةٌ أكثر مما ينبغي؛ كما أنّ الكلمات الجريئة التي يُنطقُه إيّاها تينيسون في ترجمته المستوحاة للمقطع بقوله: "للسّعي والبحث والظّفَر، وليس للاستسلام"، إنّما تبدو تفكيراً رغبوياً بعض الشيء. فالسّعي والبحث، كما نعرف جيّداً لا يتوّجان دوماً بعثورنا على ضالّتنا، كما أنّ الاستسلام لا يكون طوعيّاً في مواقف محدّدة. أمّا ضالّةُ دانتي، فروحيّة وغيبيّة ومتواضعة. وبالنسبة إلى كلا الرّجُلين، إنّ الفضول هو الخصلة الأساسية لطبيعتهما البشرية؛ هذه الخصلة هي ما يعرّفُ معنى أن تكونَ إنساناً. على أنّ هذه ("أن تكون") تعني لعوليس "أن تكون في المكان"، أمّا لدانتي،

1 Robert Louis Stevenson, Letter to Mrs. Thomas Stevenson, December 26, 1880, in *The Letters of Robert Louis Stevenson to His Family and Friends*, vol. 1, ed. Sidney Colvin (New York: Scribner's, 1899), pp. 227–29.

2 *Paradiso* XXXIII:94–96, "Un punto solo m'e maggior letargo / che venticinque secoli a la 'mpresa / che fe Nettuno ammirar l'ombra d'Argo."

فتعني "أن تكون في الزّمان" (تمييزٌ تعبِّر عنه اللغة الإيطالية بصورة جليّة أكثر من الإنكليزية، وذلك بكلمة stare التي تعني أن يكون المرء في مكان محدّد، وكلمة essere التي تشيرُ إلى وجوده). بعد مرور ثلاثة قرون، حاول هاملت حلّ المعضلة بدمجهما معاً في سؤاله الشّهير.

إنّ الفضول، كما عرّفَتْهُ كلّ من حواء وباندورا، هو فنّ طرحِ الأسئلة. ما هي معرفة الخير والشرّ؟ ما هو دوري في الجنّة؟ ما الذي يحتويه المرطبان المُحكَمُ الإغلاق؟ ما الذي تجوز لي معرفته وما الذي لا تجوزُ لي معرفته؟ ولماذا؟ وبماذا وبمَن؟ لكي نعي ما نسأل عنه، نواري فضولنا وراء أقنعةٍ سرديّة تتولّى صياغة أسئلتنا بالكلمات وتفتح لها آفاقاً نحو تساؤلاتٍ أخرى. بهذا المعنى، إنّ الأدب حوارٌ متواصل يشبه الصيغة التلمودية للمُحاجّجة والمعروفة باسم Pilpul وهي طريقة محاورةٍ تقود إلى المعرفة عبر أكثر الأسئلة حماسةً (مع أنها تستخدم أحياناً كمجرّد آليةٍ لكشف العيوب أثناء النقاش). كان فنّ التساؤل بالغ الأهمية في القرن الثامن عشر، لدرجة أنّ الحاخام ناهمان البراتسلافي (Rabbi Nahman) تجرّأ على القول إنَّ من ليس لديه أسئلةٌ عن الربّ، لا يؤمن به أبداً.[١]

وبالمعنى الملموس الأكثر وضوحاً، إنّ أنشطة تأليف القصص وجمعها وإنشاء مكتباتٍ لها، تُشكّل الجذور لدافع تساؤلنا الجوّال، وكما ذكرنا في ما سبق، إنّ فضول المسافر وفضول القارئ الذي يسعى إلى معرفة "ما حدَث"، متداخلان على نحوٍ وثيق. إنَّ سعي عوليس ينحو به إلى دوامة تدور بسفينته ثلاث دورات قبل أن تغمرَ طاقمها بماء البحر، وهكذا يجذُبُه دانتي بشاعريّة إلى نقطة الاتّساق النهائية.

رأيتها في أغوارها،
يجمعها الحبّ إلى مجلّدٍ واحد[٢]
الأوراق التي تناثرت عبر الكون.[٣]

1 Cited in "Questions," in Jacob, *Jewish Religion*, p. 399.

٢ يشير دانتي إلى الكتب كاستعارةٍ لوحدة الوجود. (المترجم)

3 *Paradiso*, XXXIII:85–87, "Nel suo profondo vidi che s'interna, / legato con amore in un volume, / cio che per l'universo si squaderna."

تحول رؤية دانتي رغم اتّساعها (وربّما بسببه أيضاً) دون نقله ذاك المجلّد إلى كلماتٍ قابلةٍ للفهم؛ فهو يراه من دون أن يستطيع قراءته. بتجميعنا الكُتُب، نعكس مبادرةً دانتي، وعلى أساس أنّه ما من كتابٍ بشري يستطيع بمفرده تقديم ترجمةٍ كاملة للكون، فإنّ أسئلتنا تشبِه أسئلة عوليس، حيث يعوِّل على النيات أكثر مما يعوِّلُ على النتائج. يفتح كلّ إنجازٍ من إنجازاتنا الباب أمام شكوك جديدة، ويغرينا بأسئلة مستجدّة تُدخلنا إلى الأبد في حالةٍ من التساؤل والضّجر اللذيذ. تلك هي مفارقة الفضول الجوهرية.

تجلّت تلك المفارقة في أواخر عصر النهضة مما يمكن تسميته "آلات الفضول"، وذلك في النصوص المطبوعة والجداول والرسومات المعقّدة وحتى المجموعات ذات البناء الثلاثيّ الأبعاد؛ لقد صُمِّمَت هذه الأجهزة التعليمية الداعمة للذاكرة لتواكب فضول المتسائل بواسطة نظام ميكانيكي يعمل على توليد الروابط وإحضار المعلومات.

شكّلت آلاتُ عصر النهضة تجسيداً ملموساً لقناعتنا التي ترى أنّ معنى الأشياء قريبٌ من متناولنا، وذلك باعتمادها على مجموعة متنوعة من النماذج العبقرية التي كانت إمّا نماذج معقّدة تشبه جداول "إكسل" Excel التي بحوزتنا وقد صمّمت على هيئة أشجار عائلية ذات فروع متعددة، وإما على هيئة عجلاتٍ يحرّك بعضها بعضاً لاستنباط التزاوج بين المفاهيم المدوّنة على حوافها. وفي بعض الأحيان، نظر إلى تلك الآلات كقطع أثاث مثل عجلة الكتب الرائعة التي صمّمها أغوستينو راميلّي (Agostino Ramelli) عام ١٥٨٨ لكي توضَع بجانب مقعد القارئ كأنّها نسخة ثلاثية الأبعاد من نظام ويندوز.[1]

تعمل كلّ آلةٍ من هذه الآلات بنحو مختلف عن الأخرى، فآلةُ المتاهة كتلك التي جرى تصويرها في كتاب المؤلّف الإيطالي الفلورنسيّ أورازيو توسكانيلّا (Orazio Toscanella) الذي هو بعنوان *Armonia di tutti i principali retori* [وئام

1 See Agostino Ramelli, *Diverse et artificiose macchine* (Paris, 1588). Discussed in Lina Bolzoni, *La stanza della memoria: modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, (Milan: Einaudi, 1995), p. 64.

جميع البُلَغاء البارزين]، كانت قد صُمِّمَت لتساعد في بناء النقاشات الناجمة عن أيّ افتراضٍ كان.[1] ليس هذا الأمرُ بالسّهل، إذ يتمّ تقليص الفكرة الأولية إلى افتراض واحد، ثمّ يجري تقسيمه إلى مبتدأ وخبر، ثمّ توزّعُ على عدد من الفئات المدرَجة على أحد العجلات الأربع لآلة توسكانيلّا حيث العجلة الأولى مخصّصة لفئة المبتدأ، والثانية للخبر، والثالثة للروابط، والرابعة للأسئلة التي من قبيل: مَن، وماذا، ولماذا.

يمكن لكلّ نقطة من نقاط العجلات أن تكون نقطة البداية لسؤال جديد، بداية لشبكة تربط الأفكار والاعتبارات والتأملات والاستفسارات والإضاءات. إنّ آلات كهذه، أكثر تعقيداً من أن توصف بدقّةٍ من باحث غير مختص مثلي، فأنا لستُ متأكّداً أبداً، حتى إن فهمت القواعد بوجه أفضل، أنَّ بإمكاني استخدام إحداها بفعاليّة. لكنّ ما هو واضح بطبيعة الحال أنّ هذه الآلات كانت بمنزلة تمثيلٍ ملموس لطرائق الفضول، وحتى على فرَضِ أنّها تتيح لمستخدميها الوصول إلى النتائج المرجوّة، فإنّها دوماً اقترحت مسارات أخرى للاستكشاف. وإذا كانت لغةُ ما قبل التاريخ أشبه بهلوساتٌ صوتية للبشر، فإنّ هذه الآلات قد فتحت المجال أمام هلوساتٍ طوعية، كاستحضار أشياء من المستقبل أو استدعائها من الماضي. وفي استخدامٍ يتعدّى استخدامها كأدوات فهرسةٍ وكتيّبات استعمال، وعَدَت هذه الآلات بمساعدة مستخدميها على التفكير. ومن بين مُبتَكريها لودوفيكو كاستلفيترو (Ludovico Castelvetro) الذي عرّفَ فنّه بأنّه "علم أن نسأل لماذا"[2]

تمثل آلاتٌ كآلات توسكانيلّا ترجمةً ماديةً لمساعي دانتي وعوليس كما يتّضحُ من المسارات المختلفة التي اتّبعها كلٌّ منهما في أسفاره، وهي تمكّنُ أولئك الذين تعلّموا استعمالها من مداولة أسئلتهم سؤالاً تلو الآخر، بدءاً من الفكر وصولاً إلى ما يبدو في ظاهره أنّه فكرٌ غير مترابط، ما يمنح الأسبقيّة لدافع الفضول

1 Orazio Toscanella, *Armonia di tutti i principali retori* (Venice, 1569). Discussed in Bolzoni, *Stanza della memoria*, pp. 69–73.

2 " La scienza del perche," quoted in Bolzoni, *Stanza della memoria*, p. 48.

على حساب الحاجة الواعية إلى التساؤل. يشبّه دانتي هذا الدافع "بمن يتأمّل الدّرب الذي سيسلكه... منتهجاً إيّاه بالقلب، فيما لا يبرحُ الجسدُ مكانه".[١]
أشارَ كارلو أوسّولا، في قراءته التي قدّمت إضاءات مهمة حول **الكوميديا**، إلى أنَّ دانتي يضع مفهومه الخاص لضرورة العمل necessitas كمفهوم يتعارض مع فضول عوليس curiositas.[٢] إنّ فضول عوليس الذي قاده إلى موته المأساوي هو ظلٌّ لفضول دانتي، إذ إنَّ نهاية بحث دانتي الضروري مثل نهايات الكوميديات جميعها تُكَلّل بإنجاز ناجح وسعيد. لكنّ هذا الإنجاز، كما يكرّرُ دانتي على مسامعنا، عصيّ على أن تحيط به اللغة البشرية.

مع أنَّ أبيات دانتي الشعرية توضح الكثير من الرحلات الأخرويّة والكثير من الأهوال والعجائب، فإن الرؤية الفعليّة النهائية أبلغ من أن توصَف، فهي تقع خارج حدود الفنّ الإنسانيّ، ربّما لأنَّ دانتي يصفُ سيرهُ نحو الفضيلة الأرسطويّة البدائية، و"كلّ شيءٍ يسير يفتقرُ في بعض جوانبه إلى وجوده الكليّ ولا يحوزه في الوقت نفسه"، وذلك كما ذكر في إحدى رسائله. ذلك هو "الدّربُ الآخر" الذي سبق أن أوصى به فيرجيليو حين خاطب دانتي للمرّة الأولى حين كان الطريق الأول اختاره دانتي مسدوداً بالوحوش الثلاثة على حافة الغابة المظلمة، "الدّرب المقدَّرْ"، الذي أمر فيرجيليو مينوس بأن يحرص على أن يكون سالكاً إياه حين يصلِ المسافران إلى حافّة الدائرة الثانية من الجحيم، وهو أيضاً "الطريق الآخر" الذي أعلنَ للمجوس الثلاثة[٣] في أصحاح متّى (١٢:٢)، وذلك في الحلم الذي قادهم بعيداً عن هيرود حيثُ ولادة مُخلّصِهِم.[٤]

---

1 *Purgatorio*, II:11–12, "gente che pensa suo cammino / che va col core, e col corpo dimora."
ينتهي هذا النشيد بتشبيه للدافع المعاكس: "come uom che va، ne sa dove riesca"
[كرجل يمضي، لكنه لا يعلم أين سينتهي به المطاف]

2 Carlo Ossola, *Introduzione alla Divina Commedia* (Venice: Marsilio, 2012), p. 40.

٣ المجوس الثلاثة أو الملوك المجوس أو الحكماء الثلاثة، من الشرق، هم ثلاثة أشخاص ذكروا في **إنجيل متى** (أصحاح ٢) الذي يقول إنهم "أتوا من المشرق إلى أورشليم" (المترجم)

4 Dante Alighieri, *Epistola* XIII:72, in *Le opere di Dante: testo critico della Società dantesca italiana*, ed. M. Barbi et al. (Florence: Bemporad, 1921), p. 440; *Inferno*,

وَجَدَ الرواقيّون في فضول عوليس نموذجاً مناسباً، وقد أشاد سينيكا (Seneca) في القرن الميلادي الأول بشخصية عوليس "لأنها تعلّمنا كيف نحبّ الوطن والزوجة والأب، وكيفَ نُبحرُ صوب تلك الأشياء المشرّفة في خضَمّ العواصف"، لكنّ سينيكا أحجَمَ عن الاهتمام بتفاصيل رحلات عوليس، ولم يكن معنيّاً "سواء أكان عوليس قد انجرَفَ إلى المياه الواقعة ما بين إيطاليا وصقلية، أم إلى ما وراء العالم الذي نعرفه" كما سَبَقَ لهيراقليطس، الذي لم تكن رحلة عوليس الطويلة بالنسبة إليه سوى "مجازٍ واسع" القول إنَّ "قرار عوليس الحكيم" في النّزول إلى الجحيم أثبَتَ أنّ فضوله "لن يُبقي مكاناً إلّا ويستكشفه، حتّى لو اقتضى الأمر هبوطه إلى أعماق الجحيم"

بعد عدّة عقود، أثنى ديو كريسوستوم (Dio Chrysostom) على شخصية عوليس ليضعه في منزلة هيبياس الصوفيّ، لأنه كان كما يجدُرُ بفيلسوف "استثنائياً في كلّ شيء وتحت أيّ ظرف" أمّا أبكتيتوس (Epictetus) مُعاصرُ ديو، فشبّه عوليس بمسافر يمنع نفسه من أن تنشغل بجمال ما تشاهده في طريق رحلته، وحين يواجهُ أغنية الحواري السيرينيّات، فإنّه يترُكُ لأذنَيه أن تسمعا بمفردِهما من غيرِ أن يكترث، وليواصل طريقه بنجاح. كانت تلك هي نصيحة أبكتيتوس لجميع المسافرين.[١]

بالنسبة إلى دانتي، فإنّ مطامح عوليس لا تُكلّلُ بالنجاح، بل تنتهي على نحوٍ كارثيّ، إذ إنَّ رحلته تنقلب مأساة. وإذا ما كنّا نعني بالنجاح تحقيقاً كاملاً لمساعينا، فإنّ الفشل في هذه الحالة جزء لا يتجزأ من محاولة عوليس، كما أنّه جزء لا يتجزأ من مشروع دانتي الشعري الهادف برمّته إلى الفهم. بذلك، يستحيل على الكلمات أن تحيط برؤيته النّهائية. وفي الواقع، إنّ إخفاقات كهذه

I:91, "Ate convien tenere altro viaggio"; V:22, "Non impedir lo suo fatale andare."

1 Seneca, *Epistulae morales*, ed. and trans. R. M. Gummere, vol. 1, *Ep.* 88 (Cambridge: Harvard University Press, 1985); Heraclite, *Allégories d'Homère*, 70:8, translated from the Greek by Felix Buffiere (Paris: Belles Lettres, 1962), p. 75; Dio Chrysostom, "Discourse 71," in *Discourses 61–80*, trans. H. Lamar Crosby (Cambridge: Harvard University Press, 1951), p. 165; for Epictetus see Silvia Montiglio, *From Villain to Hero: Odysseus in Ancient Thought* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2011), pp. 87–94.

إنّما هي جزء أساسيّ من أيّ مسعى فنيّ أو علميّ. يتقدّم الفنّ عبر الهزيمة، كما يتلقّى العلم غالبيّة دروسه من الأخطاء. تساهم إخفاقاتنا في قولَبة تطلّعاتنا بالقدر نفسه الذي تفعله إنجازاتنا، وهنا إنَّ برج بابل الذي لم يكتمل لا يعبّر عن إخفاقنا بقدرِ ما هو نصبٌ تذكاري لوقاحتنا المُبتَهِجة.

مثلما أدرك دانتي تماماً، فإنَّه من غير الممكن تأطير أيّ مقصَدٍ بشريّ بتعريفٍ خاص، إذ إنَّ أيّاً من مقاصدنا لا ينتهج نهج مغامرات عوليسَ أو دانتي، كما أنَّ أيّ تحقيق أو استفسار أو استكشاف إنّما يصطدم بشبكة من التساؤلات الأخلاقية والعملانية والنَزْويّة التي نتقدّم بها دون أن نستطيع الإفلات منها. لا شكّ في أننا نحرز بعض التقدّم، لكنَّ هذا التقدم يترافق دوماً بالشكّ وبالحيرة، أو حتّى بشعورٍ من الذّنب والمعصية يدفعنا إلى البحث عن كبشَ فداء مثل: حوّاء وباندورا، وعرّافة القرية، وَالمفكّر المهرطِق، واليهوديّ الفضوليّ، واللّوطيّ المعتزل، والغريب المستوحش، والمستكشف المُنْحَلّ. يواجه الباحثون ذَوو الخيال الواسع في علم الأحياء والكيمياء، والعلماء الشّجعان المتخصّصون في التواريخ غير الرسمية، والنّقادُ الكاشفون في الأدب والفنّ، والعلماء الضّليعون في كلّ حقل، حتى في بحثهم عن حقيقة كتلك التي سعى إليها دانتي، مرّةً تلو أخرى، الأخطار التي تربّصَت بعوليس في رحلته النهائية. هكذا يتطوّر تفكيرنا بمحاولة أن نرى كلّ مرّة ليس الأجوبة المحتملة لأسئلتنا فقط، أو بمعنى آخر، ليس الأسئلة التي سوف تنبثق عن مساعينا المقبِلة فقط، إنّما النتائج الجُزافيّة والتراجيديّة أحياناً التي تترتّب على وصولنا العوالمَ لم تُستَكشَف من قبل.

إنّ مسألة العثور على علاج لأمراضنا الفتّاكة تُثيرُ سؤالاً آخر حولَ كيفية تلبية احتياجات السكان الآخذين بالازدياد والتقدّم في السنّ؛ كذلك إنَّ مسألة تنمية وصون مجتمع ينعم بالمساواة تثيرُ هي الأخرى التساؤل حول إيجاد طريقة للحيلولة دون تفشّي الديماغوجيا والإغراء الفاشيّ، كما تثير مسألة خلق فرص العمل وتطوير الاقتصاد التساؤل حول أنه هل من شأن إيجاد هذه الفُرص دفعنا إلى أن نغضَّ الطّرف عن حقوق الإنسان واحتمال إلحاقها الأذى بالطبيعة من حولنا. كذلك تفرِض مسألة التطور التكنلوجي الذي يتيح لنا تخزين المزيد من

المعلومات السؤال حول كيفيّة الوصول إلى هذه المعلومات وصقلها والحيلولة دون إساءة استخدامها. ويثيرُ التساؤل حول كيفيّة استكشاف الكون المجهول سؤالاً صعباً آخر حول هل كانت حواسّنا البشرية قادرةً على استيعاب ما قد نكتشفه على الأرض أو في الفضاء الخارجيّ.

بعد مرور سبعة قرون على لقاء دانتي بعوليس، وفي ٢٦ نوفمبر/تشرين الأول ٢٠١١، أُطلقَ جهازُ استكشاف بحجم سيّارة وذلك من منطقة تدعى رأس كانافيرال[١] كان ذلك في الساعة ١٠:٠٢ صباحاً، وبعدما قَطَع المُستكشِفُ مسافةً تزيد عن ٣٥٠ مليون ميل، وصل كوكب المريخ في السادس من أغسطس/آب ٢٠١٢، حيث حطَّ على سهلٍ مقفر يُدعى أيوليس بالوس Aeolis Palus. كان اسم ذلك المستكشف (المركبة الفضائية) هو Curiosity (أي الفضول)، الرغبة في المعرفة، أو ما سمّاهُ دانتي ardore، وهي الرغبة نفسها التي دفعت بعوليس إلى رحلته الأخيرة المُهلكة.

أُطلقَ على السهل المرّيخيّ الذي اختير كمكانٍ لهبوط محطة الفضاء Curiosity اسم أيوليس بالوس Aeolis Palus نسبةً إلى ملك الرياح أيولوس، وهو الذي حطَّ عوليس رحاله في ملكوته. يخبرنا هوميروس في الكتاب العاشر من **الأوديسّة** أنّ عوليس الذي دعى نفسه لا أحد (التي تعني الجميعَ أيضاً) وبعدما نجى من الجوع والعملاق المتّصل العينين، وصلٍ إلى جزيرة أيولوس، وهناك متّعَهُ الملك طوال شهر كامل، وعندما همّ بالرحيل، أعطيَ كيساً مصنوعاً من جلد ثور، وكان أيولوس قد ملأه بالرّيح وأحكم إغلاقه بحبلٍ من الفضّة، ثمَّ أذنَ للنسيم العليل Zephyr، وهو الرياح الغربيّة، بأن يساعد عوليس في طريق رحلته. كان النسيم العليل Zephyr يمثّلُ في أيقونات أواخر عصر النهضة الرّجل الواثق، أي المتفائل، والباحث المستمر، أيْ رجلاً أشبه بعوليس نفسه.[٢]

بعد ثمانية أيّام من السّفر، بدأ طاقم سفينة عوليس يتخيّلون أنَّ كيس أيولوس

---

١ جزء من مقاطعة بريفارد في فلوريدا، الولايات المتّحدة الأميركية، وأصبح منذ عام ١٩٥٠ المركز الرئيسي للأنشطة الفضائية للولايات المتحدة. (المترجم)

2 See Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, and Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy* (London: Nelson, 1964), p. 77.

يحتوي على كنزٍ يعتزم عوليس الاحتفاظ به لنفسه، فأرخوا الحبل الفضيّ لتهرب جميع الرياح المسجونة بهبّةٍ مفزِعة مثيرةً عاصفةً أعادت السفينة إلى جزيرة أيولوس، ما أثار سخط أيولوس، فنفى عوليس وطاقمه من ملكوته قاذفاً بهم إلى عُرضِ البحر في سكونٍ مُطبِق ومن غير أن تهبّ على أشرعتهم لو نسمة واحدة، وليبدأ هذه المرّة فصلٌ جديد في رحلة عوليس لا تكون فيه المرأة سبباً للبلاء، إنّما طاقمٌ من الرجال الفضوليين.

إذا ما أردنا المقارنة ما بين فضول أصحاب عوليس وبين فضول المركبة الفضائية Curiosity التي حطّت على المرّيخ، فإنّنا ربّما نخرج بأقصوصة تحذيريّة عن مخاطر الاكتشاف. لكن ما هو أكثر إثارة للاهتمام وأكثر تثقيفاً، وربّما أكثر جدوى، قراءتنا هذه الحادثة في سياق قصيدة هوميروس بمجمَلِها، وفي تتمّة دانتي المضيئة لها. سوف نجد في قراءتنا أنَّ إطلاق العنان للرياح بإخراجها من المرطبان كارثة تفصيليّة في خضمّ المغامرة الأوسع، وهي كارثة تحذيرية فقط، وذلك بالمعنى الذي يشير إلى أنّ مقاصدنا لا تعتمد كلّياً على أفعالنا. وبدلاً من السّخرية من عوليس، فإنّ هذا الجزء من القصّة يضيف إلى عزمه وتعطّشه إلى معرفة المزيد أو ما سمّاه دانتي ardore، وفي نهاية القصة (كما اختارها هوميروس) سواء أكان لعوليس أن يعود إلى إيثاكا ليهزم خُطّاب زوجته بينيلوب ويُطلعَها على حقيقة ما جرى له، أم (كما في النهاية التي اختارها دانتي) أن يرفض عوليس وضع نهاية للحكاية متابعاً بحثه حتى يبلغ لحظةً لم يعد فيها ما يمكن البحث عنه، فإنَّ الأهم هو أنَّ عوليس لم يتخلَّ عن تساؤلاته. نشعُرُ بأنّ دانتي الذي يواجَهُ بإجابة أوسع من أن يستوعبها، يحسُد عوليس على مصائبه، مع ذلك فإنّ عليه توبيخه لخدمة منطِق قصيدته، وهكذا نراه يستنطق عوليس من قلب اللهب ويُسلفه كلماتٍ تتوخّى المغفرة له وتخلصيه من قدره.

٣

كيفَ نفكّر؟

درستُ المرحلة الثانوية في The Colegio Nacional de Buenos Aires، ومن بين عددٍ من المدرّسين الذين تعاقبوا على تدريسنا الأدب الإسباني، ولحسنِ حظّي، كانَ إسياس ليرنَر (Isaias Lerner)، وهو اختصاصيٌّ بارع في العصر الذهبي الإسباني، وبقي أستاذي لمدَّة سنتين من سنوات المرحلة الثانوية الستّ. إذ درَسنا معه بتفصيلٍ واجتهاد بعض أبرز الكلاسيكيات مثل *Lazarillo* وقصائد غارثيلاسو دي لا فيغا (Garcilaso de la Vega) و *Don Quixote* و *La Celestina*. أحببنا تلك النصوص واستمتعنا بقراءتها أيّما متعة، وسرَت تلك المحبة والمتعة تنتشران كالعدوى. تابع كثيرون منّا مغامرات الفتى لازاريو بحماسة حابسينَ أنفاسنا في انتظار النهايات المشوّقة، كذلك أعجَبَتنا قصائد حبّ غارثيلاسو وعشنا معها أحلام يقظَتنا اللذيذة وجذبتنا المساعي الشجاعة لدون كيخوته مُفتّقةً داخلنا إحساساً بمعنى العدالة، كما شدَّنا عالَم لا ثلستينا المظلم والمثير الذي واكبناه بارتعاشٍ ونحنُ نقرأ ما دعته المومس العجوز بِلَعنِ الشيطان: "أن تغمُرَ زنزاناتك الحزينة والمظلمة بالضوء". هكذا علّمنا أستاذنا ليرنَر أن نعثر في الأدب على قرائن لهويّتنا.

إنّ لنا فرادتنا بصفتنا مراهقين، لكننا مع تقدّمنا في السنّ نُدرك أنّ صيغة المُفرَد

التي نتحدّث بها متفاخرين هي في الواقع مزيجٌ من أشخاص آخرين يعبّرون عنّا بوجه أو بآخر. ربّما نجد في تعرُّفنا إلى هذه الهويات المُنعكسة أو المكتَسَبة بعض السلوى في شيخوختنا، وخاصة حين ندرك أنَّ أشخاصاً محدّدين ما زالوا يعيشون داخلنا مع أنّهم أصبحوا رماداً منذ دهر، مثلما سنحيا بدورِنا داخل أحدٍ ربما لم يسبق أن تخيّلنا أنّه موجود. ها أنا ذا أدرك الآن، في السادسة والستين من العُمر، أنَّ ليرنَر هو أحد أولئك الخالدين.

في السنة الأخيرة من دراستي المرحلة الثانوية، عام ١٩٦٦، استولت السلطات العسكرية على الجامعة، فاحتجَّ ليرنَر ومعه خمسة عشر بروفيسوراً على هذا الإجراء التعسّفيّ لِيطرَدوا من وظائفهم في الحال. كان المدرّس الذي حلّ مكان ليرنر مجرّد شخص تافه ثقافيّاً، وقد اتّهم ليرنَر بتعليمنا "النظرية الماركسية"، أمّا ليرنَر، فاختارَ المنفى في الولايات المتحدة الأميركية ليواصل حياته المهنية هناك.

لقد فَهِمَ ليرنَر أمراً جوهرياً في فنّ التعليم مفاده أنّ بإمكان المعلّم مساعدة الطلاب على اكتشاف آفاق جديدة ورَفدهم بالمعلومات المتخصّصة ليتمكّنوا من إيجاد مسارات فكريّة لأنفسهم؛ لكنَّ الأهم من ذلك كلّه، كما أدرك ليرنر، أنَّ على المعلّم أو المعلّمة إيجادُ فسحة من الحريّة الذهنية لتمرين خيالِ تلاميذه وفضولهم، حتى تكون حيّزاً للتدرُّب على التفكير. تقول سيمون فايل (Simone Weil) إنَّ الثقافة هي "بلوَرةُ الانتباه" لقد ساعدنا ليرنَر على اكتساب ذلك التدريب الحيويّ واليَقظ.

اقتضت طريقة ليرنَر بأن نقرأ جهراً كتاباً بأكمَله، سطراً تلو آخر، في الوقت الذي كان يزوّدنا فيه بشروحاته حين يرى ذلك مناسباً. كانت تعليقاته وتفسيراته ثاقبة وفي زمانها ومكانها الصحيحين دوماً لأنه آمن بذكائنا المراهق وبفضولنا اللّحوح، كما بدَت مُضحكةً أو لنقُل شديدة المأساوية أحياناً، لأنّه كان ينظرُ إلى القراءة كتجربةٍ عاطفيةٍ قبل كلّ شيء. كانت تعليقاته مثل تحرّياتٍ حول أشياء من الماضي السحيق، لأنّه أدرَك أنّ ما نتخيّله اليوم لا بدَّ أنَّ له بذورَه في التخيّل البشري الأعتق. كانت تعليقاته في محلّها لكونه عرَف أنّ الأدب يخاطب قُرّاءه

المعاصرين دوماً.

لكنَّ ليرنَر لم يفكّر نيابةً عنّا، ولدى قرائتنا مقطعاً آخر تحرّف فيه ثلستينا Celestina، من غير أن تكذب كذبةً واحدة، القصّة وتشوّهها لدرجة أنّه كائناً من كان الذي يتابع منطقها، فإنّه لن يجد فيه ما يشوبه، ولا بدَّ من أن يسقط في فخّ تصديقها، كان ليرنَر يوقِفُنا عن القراءة مبتسماً: "أيها السادة"، "هل تصدّقون ما تقوله؟"، وكان من المفترض بنا أن نكون قد قرأنا الكتاب مسبقاً في البيت بالإضافة إلى بعض النّقد حوله، وعادةً ما كنّا مُوسوَسين لشدّة دقّتنا، فلم نجرؤ على مُخالفته. هكذا، سيجيب أحدنا بدافع الاستعراض الذي للمراهقين، قائلاً: "حسناً، يا أستاذ، تقول مالكييل (Malkiel)..." ليبدأ باقتباسِ رأي أحد أهم نقّاد *La Celestina* فيقاطعه ليرنَر قائلاً: "كلّا يا عزيزي، لم أسألْ عن رأي الدكتورة مالكييل الذي قرأته في كتابها المثير للإعجاب، لأنّه يجب عليّ (بصفتي تلميذاً جيدّاً ومخلصاً) أن أسألكم عن رأيكم أنتم". هكذا، يُرغِمُنا، خطوة بخطوة على خلخلة منطق ثلستينا والسّير في متاهة مجادلاتها التي قوامها مزيجٌ من حكمة مبتذلة وأمثال قديمة ومقتطفات شائعة من الكلاسيكيات وبعض المأثورات الشعبية الأخرى محبوكةً جميعها في شبكةٍ يصعُبُ على المرء تخليصُ نفسه منها. ذهب العاشقان المنحوسان، كالستو وميليبيا ضحيّةً لرواية ثلستينا، ونحن كذلك، إذ حَسبنا أننا ضليعون في التّدليس والكذب، وهكذا عَرَفنا "كيفَ تكذب مع أنّك تقول الحقيقة". وفي وقتٍ لاحق، ساعَدَنا المفهوم الذي استخلصناه من أضاليل مومس في القرن السادس عشر على فهم الخطابات السياسية المشفوعة بتلويحات الأيدي، وهي الخطابات التي دأبت السلطات تلو الأخرى على إلقائها علينا من شُرفة القصر الرئاسيّ. فضلاً على ما بحوزتنا من تساؤلاتٍ، من قبيل "لماذا؟" و"مَن؟" و"متى؟"، علّمنا ليرنَر أن نسأل "كيف؟"

حلّ السؤال يكمن في صياغته.

Karl Marx
Zur Judenfrage

الكلمات هي وسيلةُ دانتي لإنجاز رحلته من الغابة المظلمة إلى السّماء السابعة على طول الطريق إلى العالم الآخر (كما هو موضّح في الفصلين التاسع والرابع عشر). ومن حبّه الاستطلاع، يتقدّم دانتي عبر المسار الذي يحّدده له فيرجيليو، ومن فضول الآخرين، يُسمَحُ له برؤية مشهد الافتداء النهائي. هكذا، باتّباعنا استفساراته الجوّالة، ربّما نتعلّم أيضاً، نحن القرّاء، كيف نطرح الأسئلة الصحيحة.

بعد عبوره السماوات السبع الأولى بقيادة بياتريشي يلِجُ دانتي مثوى الأنجُم الثابتة، وهنا تبتَهل بياتريشي إلى القدّيسين للسّماح لدانتي بأن يشرب من مائدتهم لأنّ البركة الإلهية قد بشّرَتهُ بالفعل بما تُبَشِّرُ به الروح المباركة. يستجيبُ القديسون لطلب بياتريشي بسرور. ومن بين أكثر مجموعات نجومهم بريقاً، يبزُغ القديس بطرس مغنّياً بروعةِ أغنيةً لن يكون بمقدور دانتي تذكُّرَها ولا تدوينها:

لذا فإنّ يَراعي يطفُرهُ ولا أكتب عنه
فالكلماتُ والصّور التي نرسُمُ
أكثر بهرجةً من أن تليق بلطائف كهذه[1]

بعد ذلك تخاطب بياتريشي القديسَ بطرس، رغم أنّه يعلم حقّاً (فلا شيء يخفى

1 *Paradiso*, XXIV:25–27, "Pero salta la penna e non lo scrivo: / che l'imagine nostra a cotai pieghe, / non che 'l parlare, e troppo color vivo."

عليه)، قائلةً إنَّ دانتي "حسنٌ في الحبّ كما في الرجاء والإيمان"، وإنّه سيكون من الأفضل لو أنّ دانتي يتحدّث بنفسه الآن، لأنَّ جميع المقيمين في رحاب السماء يجب أن يثبِتوا أنّهم يلهجون بصحيح الإيمان. وبإصرار من بياتريشي، يتوجّب على دانتي أن يخضع فعليّاً لامتحان مدرسيّ.

كما التّلميذُ يُجهّزُ نفسه ولا يتكلّم
حتى يلقي المعلّم بالمسألة
للتصديق عليها، لا ليضع لها حدّاً[1]
هكذا تماماً، أعددتُ نفسي بكلّ حجّة
لِأَتَأَهَّبَ فيما تتكلّم هي
في حضرةِ معلّمٍ كهذا، ولشهادةٍ كتلك.[2]

يبدأ بطرس سؤال دانتي بادئاً بسؤاله: "ما الإيمان؟"، ومنتهياً بالثناء على إجاباته. وفي الحقيقة، كان بطرس راضياً جداً عن مناقشة دانتي وقد صرّح له بذلك قائلاً: "لو أنّ كلّ ما للإنسان تعلّمَه من معتقداتٍ على الأرض يفهَمُ على هذا النحو، ما وُجِدَت سفسطةٌ قَطّ"[3].

في اختباره دانتي، يتّبع القديس بطرس طريقة القرون الوسطى السكولائيّة[4] الشهيرة بحذافيرها، وهي الطريقة التي وجّهَت الفضول الفكريّ عبر مسارات محدّدة بوضوح على مدار قرون منذ القرن الثاني عشر تقريباً حتى عصر النهضة

١ يستخدم دانتي كمات سكولائية هنا، فوضعُ الحدّ في هذا المعنى هو تعريف المسألة أو تحديدها. (المترجم)

٢ المرجع السابق نفسه:
40, "ama bene e bene spera e crede"; 46–51, "Si come il baccialier s'arma e non parla / fin che l'maestro la question propone, / per approvarla, non per terminarla, // cosi m'armava io d'ogne ragione / mentre ch'ella dicea, per esser presto / a tal querente e a tal professione."

٣ ، المرجع السابق نفسه:
79–81, "Se quantunque s'acquista / giu per dottrina, fosse cosi 'nteso, / non li avria loco ingegno di sofista."

السكولائي: الشديد التمسك بالتعاليم والأساليب التقليدية الخاصة بمذهب أو فرقة. (المترجم)

حين غيّرت الفلسفة الإنسانية طرائق التدريس التقليدية في أوروبا، إذ كان التعليم في الجامعات المسيحية سكولائيّاً بدرجة كبيرة. انبثقت السكولائيّة (جذرها اللاتيني schola، ويعني في الأصل محاورةً أو مناقشة مُستفادة، ثمَّ صارت في وقتٍ متأخر تعني مدرسةً أو مكاناً للتعلُّم) من محاولة الحصول على معرفةٍ تتوافق مع العقل العلماني والإيمان المسيحيّ على حدّ سواء. ولم يرَ السكولائيّون كالقديس بونافنتورا أنفسهم مبتكرين أو مفكرّين أصليّين، إنّما "مراكمين أو نسّاجين لآراء متّفق عليها".[1]

اشتملت الطريقة السكولائيّة على عدّة خطواتٍ هي: lectio أي قراءة نصٍّ أصليّ في قاعة الدرس؛ وmeditation أي البيان والتفسير، وdisputations أي مناقشة المسائل، وذلك أكثر من كونها تحليلاً نقدياً للنصوص نفسها. وقد كان على الطلاب معرفة المصادر الكلاسيكية والتفسيرات المتّفَق عليها، ثمّ يُسألُ هؤلاء الطلاب عن مواضيع محدّدة. وبجميع هذه الخطوات، يجب على التمرين أن يتوصّل إلى استباعدٍ مطلق "لحكمة السفسطة" كما هو مُفترَض.[2]

كانت "حكمة السَّفسَطة" تُعرّفُ بالقدرة على اقتراح مقدّمة منطقية زائفة بطريقة تبدو فيها صحيحة (الطريقة التي أعجَبَت ثيلستينا) إمّا لأنّها تشوّه قواعد المنطق وتظهر بمظهر الحقيقة، وإما لأنّها تتوصل إلى استنتاجات غير مقبولة. وقد أُخذَ المصطلح ومعناه الازدرائيّ عن أرسطو الذي نَسَب السفسطائيين إلى فصيلة النّمامين واللصوص. ووفق تعاليم أرسطو،فإنَّ السفسطائيين كانوا على قدرٍ من الخبث نظراً إلى اشتغالهم بحجج تبدو منطقية في ظاهرها مستخدمين أضاليل مُحكَمة للوصول إلى استنتاجات غير صائبة، وفي النتيجة دفع الآخرين إلى الوقوع في الخطأ. على سبيل المثال، ربّما يحاول سفسطائي إقناع المستمع بالتخلّي عن فرضيّةٍ ما (حتى إن كانت خارج موضوع الأطروحة) لأنّه يعرف

1 Bonaventure, *Les Sentences* 2, in *Les Sentences; Questions sur Dieu: Commentaire du premier livre de sentences de Pierre Lombard,* translated from the Latin by Marc Ozilou (Paris: PUF, 2002), p. 1.

2 See Etienne Gilson, *History of Christian Philosophy in the Middle Ages* (New York: Random House, 1955), pp. 246–50.

مسبقاً كيف يدحضها.[1]

كان لجهود كلّ من أرسطو وأفلاطون وسقراط الأثر الكبير في أنّ السفسطائيين قلّما احتلّوا مكانةً مرموقةً في تاريخ الفلسفة. لقد تجاهل السفسطائيون القيود الأفلاطونية لمصلحة الميتافيزيقية، كما تجاهلوا القيود الأرسطويّة مفضّلين التجريبيّة، وأيضاً تبنّوا منهجاً يقترح إدخال الاستقصاء التجريبي إلى التساؤلات الميتافيزيقية. كان من شأن ذلك، كما رأى المؤرّخ جي بي كيرفورد (G. B. Kerford)، إبقاؤهم معلّقين ما بينَ بَيْن، وذلك في منزلة "توسّط فلسفة ما قبل سقراط من جهة، وفلسفة أرسطو من جهةٍ أخرى، [إذ] يبدون في حيرةٍ أبديةٍ كأرواحٍ تائهة".[2]

قبلَ عصر أفلاطون، كان للمصطلح اليونانيّ سفسطائيينsophistes دلالته الإيجابية المتّصلة بكلمات Sophos وsophia بمعنى "حكيم" و"حكمة"، وكانتا تُطلَقان على الحِرفيّ الماهر أو الفنان من طائفة الشعراء أو الكهنة أو الموسيقيين. وقد دُعِيَ رجالُ اليونان الحكماء السبعة الأسطوريين بالسفسطائيين (في أيّام هوميروس كانت كلمة sophie تعني أيّ نوع من أنواع المهارات). كذلك سُمّيَ الفلاسفة الذين سبقوا عهد سقراط بالسَّفسطائيين أيضاً. وبعد أفلاطون، صار مصطلح sophistry يشيرُ إلى "الاستدلال المُقبول ظاهريّاً، إنّما المضلّل والمخاتل"، كما أصبح يشيرُ أيضاً إلى النقاش السفسطائيّ وجملةٍ من الحجج الزائفة والمقارنات المضلّلة والاقتباسات المحرّفة والاستعارات المَمزوجة على نحو عبثيّ. ومن المفارقة أنَّ هذا التعريف للمنهج السفسطائي قد افترض مسبقاً فهمه مسألة تفوق السفسطائية أهميّةً بكثير. "أدرك أفلاطون أنّ بإمكانه فهمُ السفسطائي كنقيض للفيلسوف"، هذا ما كتبه هايدغر الذي أردَف بقوله: "إلّا

1 Aristotle, *Topics, Books I and VIII with Excerpts from Related Texts*, trans. Robin Smith (Oxford: Clarendon, 1997), p. 101 (slanderers and thieves); Aristotle, *On Sophistical Refutations; On Coming-to-be and Passing Away; On the Cosmos*, trans. E. S. Forster and D. J. Furley (Cambridge: Harvard University Press, 2001), esp. pp. 13-15 (leading others into error); Aristotle, *Topics*, p. 127 (irrelevant premise).

2 G. B. Kerferd, *The Sophistic Movement* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), p. 1

إذا كان على معرفة مسبقة بالفيلسوف وكيف تبدو المسألة بالنسبة إليه"، فبالنسبة إلى أفلاطون وأتباعه كان تحديد الخلل في منظومة خصومِهم المفترضين أسهل عليهم من توضيحها. في القرن الميلادي الثاني، وصف لوسيان الساموساطيّ المسيحيّين بأنّهم "يعبدون السفسطائي المصلوب عَينه ويخضعون لتعاليمه".[١]

ورِثت أوروبا العصور الوسطى وبدايات عصر النهضة الأسئلة المُستهجَنة السريّة، وحين أصبح من الضروري في القرنين الخامس عشر والسادس عشر تصنيف أتباع الاستدلال القياسي ومتحذلقي البلاغة والموسوعيّين في الأديرة والجامعات، استعان إيراسموس (Erasmus) وأتباعه بالسفسطائيين للسخرية من هؤلاء والنيلِ منهم. وفي إسبانيا، دعَمَ بشدّةٍ العالم البارز فراي لويس دي كارفاخال (Fray Luis de Carvajal)، الذي كانَ في البداية قد دافع عن قراءة إيراسموس الكتاب المقدّس قبل أن يعود وينتقدها، الموقفَ المناوئ لما سمّاه سفسطةَ العديد من السكولائيّين. "من جهتي، أرغب في تعليم اللاهوت المسالم البعيد عن السفسطة والرّجس والخالي من كلّ دَنَس"[٢]، قالَ دي كافارخال.

مع أنّ نصوص السفسطائيين القدماء أنفسهم قد ضاعت منذ أمدٍ بعيد ولم يتبقّ سوى كاريكاتورات لمؤلّفيها، فإن الكثير من الباحثين في الإنسانيات اتهموا الجامعات الأوروبية بالتستّر على معلّمين غير أكفاء وباحثين متوسّطي الإمكانات ارتكبوا الذنوب نفسها التي كانت للسفسطائيين، والتي أدانها أفلاطون وأرسطو. وبحلول القرن السادس عشر، جاء فرانسوا رابليه (Francois Rabelais) ليستند على الفكرة التي أصبحت رائجة آنذاك حول بلاهة السفسطائيين، وذلك في سخريته من اللاهوتيين السكولائيين في السوربون بتصويرهم "فلاسفة سفسطائيين" ثملين وقذرين يقبضون المال. وقدّمَ رابلييه عبر شخصية Master

1 Thomas Mautner, *The Penguin Dictionary of Philosophy*, 2nd ed. (Harmondsworth, U.K.: Penguin, 2005), p. 583; Martin Heidegger, *Plato's Sophist*, trans. Richard Rojcewicz and Andre Schuwer (Bloomington: Indiana University Press, 2003), p. 169; Lucian, "The Passing of Peregrinus," in *Lucian*, ed. and trans. A. M. Harmon (Cambridge: Harvard University Press, 1936), vol. 5, chap. 13.

2 Quoted in Marcel Bataillon, *Erasmo y Espaa*, translated from the French by Antonio Alatorre (Mexico City: Fondo de Cultura Economica, 2007), p. 506.

Janotus de Bragomardo الجذلة التي ابتكرها، وبتوليفة فرنسية مليئة بالتحريفات اللاتينية والاقتباسات غير الصحيحة، خطاباً سكولائيّاً لاستعادة أجراس نوتردام التي سرقها العملاق ليعلّقَها على فرَسِه. يصدَح Master Janotus de Bragomardo بأغنية سفسطائية تقول:

> "بلدةٌ بلا أجراس، كأعمى بلا أقواس، وكحصان بلا لجام، وكبقرة بلا أجراس، لذا، تأكّد، ما لم تُعدها إلينا، فإننا لَن نكفّ عن البكاءِ خلفَكَ كعميانٍ أضاعوا أقواسهم، وعن النهيق كأحصنةٍ بلا أرسِنة وعن إصدار الجَلَبَة كأبقار بلا أجراس.[1]"

يُعزى رفضُ رابلييه الانصياع إلى الأنواع الأدبية الصارمة إلى تعاطفه العميق مع الأغاني والمعتقدات، أو بالأحرى اللامعتقدات الشعبية، إذ إنَّ الأخيرة هي التي تسودُ أثناء الأزمات الروحية، أو ربّما تُعزى إلى المعرفة المتزايدة بالماورائيات، التي نهضَت عليها الثقافة المسيحية الرسمية في الجامعات والأديرة[2] (كتابه الذي يحمل اسم *Gargantua* كان نصوصاً مشاغبة وهادمة احتوت على أسفار زائفة وفهارس وهمية ومحاكاة ساخرة وخبيثة). أسّس النظام الاجتماعي الذي كان قد أخذ يتداعى أيّام دانتي صورته في القرن السادس عشر في هيئة عالم يبدو مقلوباً رأساً على عقب، إذ بدا أنَّ كلّ شيءٍ يكمن في نقيضه: الحمار هو المعلّم، والكلب هو السيّد.[3] يقول الكاهن الذي يستشيره بانتاغرويل ابن العملاق غارغانتوا ورفاقه في الفصل الأخير من الكتاب الخامس، إنَّك "إذا ما دخلتَ عالَمَك، ينبغي لك أن تشهَدَ وتتيقّن بأنَّ أعظم الكنوز وأكثر الأمور إثارةً للإعجاب، إنّما هي مخفيّة في جوف الأرض وأنَّ وراء ذلك حكمةٌ عظيمة" "إلى نهايتها تسعى

1 Francois Rabelais, *Gargantua and Pantagruel,* bk. 1, chap. 19, trans. Sir Thomas Urquhart and Pierre Le Motteux (New York: Knopf, 1994), p. 66.

2 See Lucien Febvre, *Le problème de l'incroyance au XVIe siècle: La religion de Rabelais* Paris: Albin Michel, 1942).

3 See Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World,* trans. Helene Iswolsky (Bloomington: Indiana University Press, 1984), pp. 362–63.

الأشياء جميعها"، ذلك ما هو مكتوبٌ على جدار معبد أوراكل، ويبدو أنّ رابلييه أراد القول إنَّ كلا الفضولَين، الإلهي والبشريّ، يسعيان إلى أقصى ما يمكنهما بلوغه. لا يكافَأ فضولنا بالتطلّع إلى الأعلى نحو السماء، إنّما بالنظر إلى الأسفل نحو الأرض. "لقد حافظَ معظم الفلاسفة القدماء وكذلك الحكماء على أمرين اثنين ضروريّين للوصول الآمن والرغيد إلى معرفة الربّ وصحيح الحكمة، أمّا الأوّل، فهو هَديُ الربّ الرؤوف، وأمّا الثاني فهو عون الإنسان"[1] بالنسبة إلى رابلييه، ومن قبله دانتي، إنّ السفسطائيين التعيسين، لم يكونوا في عداد أولئك الشرفاء الباحثين عن الحقيقة.

في القرون التي تلَت، كانت هنالك استثناءات لهذا الازدراء المتّفَق عليه للسفسطائيين، ولم تكن جميع تلك الاستثناءات قليلة الشأن. فهيغل مثلاً سمّى السفسطائيين الأوائل "أسياد اليونان" الذين لم يكتفوا بتأمّلهم في معنى الوجود (كفلاسفة المدرسة الإيليّة)[٢] أو المجادلة في حقائق الطبيعة (كفلاسفة المدرسة الأيونية)[٣]، إنّما اختاروا أن يكونوا مُربّينَ محترفين. أمّا نيتشه، فوصفهم كرجال تجرؤوا على طمس الحدود بين الخير والشر، فيما أشاد جيل دولوز (Gilles Deleuze) بأفكارهم لأهمية ما تبعثه في أنفسنا، وكتب قائلاً: "ليس ثمّة من تعريف للمعنى سوى واحد مماثلٌ لابتكار فرضيّة ما"[٤]. لم يكن الابتكار بطبيعة الحال ضالّة السفسطائيين، إذ كانوا بدلاً من ذلك يبحثون عن كفاءة من نوع مّا.

في بدايات القرن الخامس ما قبل الميلاد، وربما خلال حقبة السلام الهشّ مع أسبرطة بعد عام ٤٢١، وصل إلى أثينا فيلسوف ذائع الصيت قادماً من المدينة

1 Rabelais, *Gargantua and Pantagruel*, bk. 5, chap. 48, p. 806; chap. 37, p. 784; chap. 48, p. 807.

٢ هي مدرسة خاصة بدراسة الفلسفة أسسها الفيلسوف الشهير كزينوفانيس في بلدة إيلية القديمة الواقعة جنوب إيطاليا ومنها اشتق اسم الإيلية. (المترجم)

٣ اسم جامع يُطلق على عدد من فلاسفة اليونان الذين عاشوا في القرنين السادس والخامس قبل الميلاد، مثل طاليس وأنكسمندريس وأنكسمانس من أيونيا، أي ساحل آسيا الصغرى. (المترجم)

4 Deleuze, quoted in Barbara Cassin, *L'Effet sophistique* (Paris: Gallimard, 1995), p. 20.

الدّولة في الشمال الغربي لبيلوبونيز؛ كانت إليس Elis دولةً في مدينة، وقد عُرِفَت بجودة خيولها وبتنظيمها أول دورة ألعاب أولمبية قبل ثلاثة قرون آنذاك. كان اسم ذلك الفيلسوف هيبياس (Hippias)، وقد حَظِيَ بحفاوةٍ بالغة لما كان لديه من ذاكرةٍ ثاقبة (كان باستطاعته حفظ ٥٠ اسماً لمجرّد سماعه لها لمرّة واحدة)، كما كان بمقدوره تعليم الفَلَك والهندسة والحساب والنحو والموسيقا والقياس وعلم الأنساب والأساطير والتاريخ والفلسفة طبعاً. وكلّ ذلك حين الطلب، وبأجرٍ ليس بقليل.[1]

ويُحسَبُ لهيباس اكتشافه للمنحنى والمنحنى الحركي quadratix المعروف بمنحنى هيبياس الذي استُخدمَ في محاولات تربيع الدائرة وكذلك في تثليث الزاوية.[2] كان هيباس قارئاً نهِماً وفضولياً، وقد وضع نوعاً من الأنطولوجيا احتوت على أفضل ما قرأه وذلك في مؤلَّفٍ بعنوان *Synagoge* أي **المجموعة**، كما كتب خُطَباً تشدُّقيّةً في الشعراء الكلاسيكيين جَعَلَها صالحةً للإلقاء في أيّ مناسبة، وكان له نتاج شعريّ تعاطى على الأرجح مع مسائل أخلاقية سامية. ويتوجّب علينا أن نقول "على الأرجح"، لأنَّ كلّ ما وصَلَنا من نتاج هيبساس المستفيض لا يتعدّى بعض الاقتباسات التي أخذها عنه نقادّه مثل: بلوتارخ (Plutarch) وزينوفون (Xenophon) وفيلوستراتوس (Philostratus) وقبلهم جميعاً أفلاطون.[3]

جَعَلَ أفلاطون من هيبياس محاوراً رئيسياً لسقراط في اثنين من أولى محاوراته التي سُمِّيت وفقاً لطولها بهيبياس الأصغر *Hippias Minor* وهيبياس الأكبر *Hippias Major*. ولَم تتضمّن المحاورتان أيّ ثناء من أفلاطون على هيباس، وبقليل من التعاطف مع شخصيّته، جَعَلَ أفلاطون سقراط يتحدّث بلكنةٍ لا تخلو من التهكّم طالباً من هيبياس أن يجيب عن أسئلة جوهريّة حول العدالةً والحقيقة، وهو - سقراط - يدرِكُ جيّداً أنّ هيبياس لن يكُون قادراً على الإجابة.

1 See W. K. C. Guthrie, *A History of Greek Philosophy*, vol. 3 (Cambridge: Cambridge University Press, 1969), p. 282.

2 See Kerferd, *Sophistic Movement*, p. 38.

3 *The Greek Sophists*, ed. and trans. John Dillon and Tania Gregel (Harmondsworth, U.K.: Penguin, 2003), pp. 119-32.

في إجاباته الأوليّة، يظهرُ هيبياس كمتحذلق ثرثار يتفاخر بقوله: "لم أعرِف في حياتي رجلاً أفضل منّي في أيّ شيء"، كما يبدو كمن لا يتوانى عن الإجابة عن أيّ أُحجيَة تُعرَضُ عليه (كما فَعَلَ في مهرجانِ هلَّس[١] الجامع، وفق ما قيل)[٢]، كما يُصَوَّرُ هيبيّاس كشخص يسهُلُ تملُّقُه وهو في الوقت نفسه رجلٌ ساذج ومُطْمَئِنٌّ على نحوٍ لافت. وطِبقاً للباحث المتخصّص بالأدب الكلاسيكي وكي سي غوثري (W.K.C Guthrie)، إنَّ هيبياس لا بدّ أنّه كان أحد أولئك الذين "يصعب عليك أن تغضب منهم"[٣]، لأنّه احترف التعليم مقابل المال في أرجاء اليونان، وقد وُصفَ بالسفسطائي، وهو لقبٌ دلَّ وقتذاك على مهنة لا طائفة أو مدرسة فلسفية؛ تلك المهنة هي مهنة المعلّم الجوّال. ازدرى سقراطُ السفسطائيين لأنهم أعلنوا أنفسهم مقدِّمين للمعرفة والفضيلة وهما خصلتان لا يمكن تدريسُهُما كما رأى سقراط. لربّما باستطاعة بضعةٍ من الرجال، النّبلاء منهم أساساً أن يتعلّموا الفضيلةَ والحكمة، إنّما بأنفسهم وليس بواسطة معلّم، وفي رأي سقراط، إنَّ غالبيةَ البشَر ميؤوسٌ من تعلُّمهم أيّاً من هاتين الخصلتَين.

كان الانقسام بين السفسطائيين وبين أتباع سقراط طبقيّاً إلى حدّ كبير. فقد كان أفلاطون أرستقراطياً يحتقر أولئك المعلّمين الجوّالين الذين عرضوا أنفسهم للتأجير في الأسواق بين محدَثي النعمة من أفراد الطبقة الوسطى. وقد تألّفت هذه الفئة آنذاك من التجار والحرفيين الذين أتاحت لهم ثرواتهم المكتسبة حديثاً أن يبتاعوا السلاح وأن يحقّقوا نفوذاً سياسياً بالتحاقهم بقوّات المشاة. كان هدفهم احتلال مكانة طبقة النبلاء القديمة، لذا احتاجوا إلى تعلُّم الخطابة المطلوبة لمن هم في المجلس. وقد عرَضَ السفسطائيون تعليمهم مهارات الخطابة مقابل المال. وكما يقول آي إف ستون (I. F. Stone)، إنَّ "السفسطائيين يعامَلون بازدراء واستعلاء في كتابات أفلاطون، ذلك أنّهم كانوا يتقاضون أجراً. وقد دأبت أجيال

---

١ الاسم القديم لبلاد اليونان. (المترجم)

2 Plato, *Lesser Hippias,* 363c–d, trans. Benjamin Jowett, in *The Collected Dialogues of Plato,* ed. Edith Hamilton and Huntington Cairns (Princeton: Princeton University Press, 1973), p. 202.

3 W. K. C. Guthrie, *The Greek Philosophers from Thales to Aristotle* (London: Routledge, 1960), p. 66.

متلاحقة من معلّمي الأدب الكلاسيكي على ترديد هذا الكلام دون تمحيص، مع أنّ بعض السفسطائيين كانوا يعلّمون من غيرِ أجر". مع ذلك، لم يحتفظ جميعُ السفسطائيين بالمال الذي كسبوه لقاء التعليم، فقد كان بينهم من وزَّعَ ذلك المال على الفقراء من الطّلَبة، كما وُجِدَ بينهم من أبى تعليمَ الطلاب الميؤوس منهم. لكنّ قبول السفسطائيين، إلى حدّ كبير، تعليمَ أيّاً كان مقابل المال، دفع بزينوفون إلى القول إنَّهم جرّدوا أنفسهم من حريّتها الفكرية حين رهنوها لأموال مُستأجريهم.[1]

ولا بدّ من القول إنَّ سقراط وأتباعه لم يشمَلوا في تقريعهم جميعَ السفسطائيين بماضيهم وحاضرهم، بل اقتصر تقريعهم على معاصريهم من السفسطائيين الذين لم يقتصر موقفهم منهم على معارضتهم اجتماعياً وفلسفياً، بل ذهبوا أيضاً إلى اتهامهم بتحريف الحقيقة. وها هو زينوفون يقول: "إنّني لأُدهَشُ من أنّ أولئك الذين يُكنّونَ أنفسهم السفسطائيين يكرّرون القول إنّهم يرشدون الشباب إلى الفضيلة، فيما يفعلون، في الحقيقة، خلاف ذلك... إنّهم يجعلون الشباب يبرعون في الكلام وليس التفكير".[2]

كذلك أُخذَ على السفسطائيين تكبّرَهم وسلوكياتهم المُفتَعلة، وفي القرن الميلادي الثاني، قال فيلوستراتوس الليمنوسيّ مُعبِّراً عن إعجابه بهم وذلك في مؤلَّفه الذي سمّاه *The Lives of the Sophists*، إنَّ السفسطائي الحقيقي يجب أن يتحدّث فقط حين يكون في ظرف يليق به، كأن يتحدّث في معبدٍ أو مسرح أو حتى في مجلس أو في مكان "يليق بجمهور إمبراطوريّ" ويجب ضبط تعابير الوجه بعناية، إذ يجب أن يكون مبتهجاً وواثقاً وجادّاً، وعلى العيون أن تكون ثابتةً وحريصة، ولا بأس أن يخضع ذلك للتعديل وفق موضوع الخطاب. وفي أوقات الشدّة، لا مانع من أن يهرولِ السفسطائي وأن يسير من جانبٍ إلى

1 I. F. Stone, *The Trial of Socrates* (Boston: Little, Brown, 1988), pp. 41–42; Harry Sidebottom, "Philostratus and the Symbolic Roles of the Sophist and the Philosopher," in *Philostratus*, ed. Ewen Bowie and Jas Elsner (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), pp. 77–79.

2 Xenophon, "On Hunting" 13, quoted in Jacqueline de Romilly, *Les Grands Sophistes dans l'Athène de Périclès* (Paris: Editions de Fallois, 1988), p. 55.

آخر، وأن يصفَعَ فَخذهُ ويدقّ رأسه بشيء من التأثُّر. على السفسطائي أن يكون شديد النظافة يفوح منه العطر، وأن يعتني بلحيته المجدولة بلطف، ويدقّقُ في ملبَسه. قبلَ ذلك بجيل، اقترح لوسيان الساموساطي في هجائيّته المعروفة باسم *The Rhetorician's Vade Mecum* أن يرتدي السفسطائي "ملابس بيضاً أو زاهية الألوان إضافةَ إلى أشياء تارنتيّة (نسبة إلى مدينة تارانتو الإيطالية) تُظهِرُ أحسَنَ ما في الجسد. أمّا الحذاء، فليَنتَعِل الحذاءَ الأتيكي بشبكته المفتوحة، أو لينتعل الحذاء السيكيونيّ الذي يَكشفُ البطانة البيضاء... عليه أيضاً أن يتأكّد من وجودِ حضورٍ كثيف وأن يمسك بكتابٍ في يدِه".[1]

بقدرِ ما آمن سقراط بالعدالة والحقيقة، بقدرِ ما أنكرَ المساواة بين جميع البشر. أمّا السفسطائيون، فآمنوا بذلك (مع أنّه يجدر بالمرء توخّي الحذر في ألّا ينسب الآراء نفسها إلى جميع أولئك الذين يندرجون في وصفِ "سفسطائي"). وقد ذهب بعضهم من أمثال ألسيداماس (Alcidamas) إلى حدّ الطعن في المؤسسة العبودية، وهو ما لم يفعله سقراط وتلامذته الذين اكتفوا بمساءلة حقّ استئثار فئة مختارةٍ ومستنيرةٍ بالحُكم. بدلاً من ذلك، آمن هيبياس بنوع من الكوزموبوليتانية العمليّة، نوع من التضامن الكونيّ الذي يسوِّغ حتى معارَضة القوانين الوطنية من أجل علاقات أفضل بين جميع البشر. ربما ينبع هذا الاعتقاد من التسامح الذي شهِدَته ديلفوس إزاءَ الطوائف الأجنبية، والذي ساهم في توحيد اليونانيين و"البرابرة" في عصر الإسكندر، كما ساهم في حلِّ الدولة اليونانية التي كانت عزيزةً على قلب أفلاطون.[2] بالنسبة إلى هيبياس، إنّ القوانين المحفوظة بالتقاليد فقط، لا قيمة لها، لأنها تنطوي على التناقض، ولأنها تسمح بأحكام غير عادلة، فيما يمكن لقوانين الطبيعة، ونظراً إلى كونيَّتها، أن تكون هي قوانين الحياة السياسية الديموقراطية. وقد نافح هيبياس عن القوانين الشفوية في وجه القوانين

1 Philostratus, quoted in Sidebottom, "Philostratus and the Symbolic Roles of the Sophist and the Philosopher," p. 80; Lucian of Samosata, *The Rhetorician's Vade Mecum*, 15, in *The Works of Lucian of Samosata*, trans. H. W. and F. Fowler (Oxford: Oxford University.

2 See Mario Untersteiner, *I sofisti* (1948; repr. Milan: Mondadori, 2008), p. 280.

المكتوبة، ودافع عن حق الفرد عبر دفاعه عن المصلحة العامة. في "جمهورية أفلاطون"، حيثُ لا توجد دولة مثالية مطلقاً بين الدول التي يناقشها، يبدو واضحاً أنَّ سقراط (الذي يتحدّث أفلاطون باسمه) يؤمن بمجتمع لا تحكمه القوانين الديموقراطية، بل يحكمه فلاسفة طغاة تدرّبوا منذ نعومة أظفارهم على أن يكونوا "حكماء وفاضلين".[1]

كان نصفُ القرن الذي عاش فيه أفلاطون وهيبياس هو عهدُ بركليس الذي أوجد خلال وقتٍ قصيرٍ ومُعجزٍ مناخاً من الحرية السياسية والفكرية النادرة في أثينا، فضلاً عن نظام فعّالٍ في الإدارة الحكومية، حتى أنَّ فكرةَ تشييد مبانٍ جديدة فوق الأكروبوليس ربمّا كانت من بنات أفكار بركليس لمواجهة البطالة المتزايدة في ذلك الوقت. ويعود الفضل إلى بركليس في حصول أيّ مواطن أثينيّ على دوره في إدارة الدولة شريطة أن يكون موهوباً بالفصاحة والمنطق. كان لمجتمعٍ مثاليّ كهذا أن يجذب إليه طيفاً واسعاً من أبناء المدن الأخرى الذينَ قصدهاً بعضهم هرباً من الطغيان، فيما جاء آخرون باحثين عن رعايةٍ لمواهبهم، كما أمّها آخرون بحثاً عن تجارةٍ مربِحَةٍ وحرّة. كان السفسطائيونَ في عدادِ أولئك المهاجرين، إذ إنَّ أسبرطة، على عكس أثينا، دوماً أبعدت المقيمين الأجانب عن أرجائها بذريعة حفظ النظام الأخلاقي وصَونِ أسرار الدولة. لم تُطبّق أثينا سياسة الخوف من الأجانب التي كانت لأسبرطة، مع أنّ الأثينيّين اعتادوا نفي أولئك الذين خالفوا أسلوب حياتهم، بل حتى الحُكم عليهم بالموت مثل ما فعلوا بسقراط.

في أحد حوارات أفلاطون في الحقبة المتوسطة، يقُصُّ أحد السفسطائيين، واسمه بروتاغوراس (Protagoras) وهو من نُقّاد هيبياس وصديق لبركليس وأحدُ المعجَبين بالنظام الذي أرساه، على سقراط أسطورةً بهدف شرح تصوّره حول النظام السياسيّ الكفوء. وبغيَةَ تفسيره كيف استطاع البشر الشّرسون العيشَ في مجتمعات مسالمة، أوضح بروتاغوراس أنّه حينَما هدّدت الخلافات المتواصلة

1 Plato, *The Republic*, bk. 5, 462c–e, 463a–e, trans. Paul Shorey, in *Collected Dialogues of Plato*, pp. 701–3.

مصير البشرية بأسرها، بعثَ زيوس بهرمز ومعه هبَتَين من شأنهما حملُ البشر على التعايش مع بعضهم بعضاً في انسجام نسبيّ، تلك الهبتان هما: aidos وهي الشعور بالعار الذي ينتاب الخائن في أرض المعركة، وdike وهي الإحساس بالعدالة والاحترام لحقوق الآخرين، وتُشكلان معاً المقوّمات الأساسية لفنّ السياسة.

سألَ هرمز هلكان عليه توزيع تلك الهبات فقط على صَفوَةٍ من الرجال المتخصّصين في الفنون، أم أنَّ بالإمكان منحُ فنّ السياسة للجميع. "للجميع"، أجاب زيوس، موضحاً: "لأنَّ المدن لا تَعمَر إذا ما ظلّت هبَتاي حكراً على قلَّة قليلة من الرجال" يمتنع سقراط عن التعليق على رواية بروتاغوراس، لكنه يرفض تلك الأسطورة بسخرية ويصفها بأنّها "عرضٌ سفسطائي عظيم وباهر" بعد ذلك، يتجاوز سقراط الموضوع برُمّته ليسأل بروتاغوراس هل كان يعتقد بإمكانية تعليم الفضيلة. يبدو سقراط غير آبه بمسألة الديموقراطية أبداً، ولا حتى بمسألة الفضيلة التي يُفتَرَضُ أنّها موضوع حواره مع بروتاغوراس.[١]

ومثلما يتجنّب بروتاغوراس مناقشة مسألة الفضيلة بحدّ ذاتها، فإنّ محاورةَ هيبياس الأصغر *Hippias Minor* تدور حول رجلٍ صادق يتجنّبُ الخوضَ في النقاش حول ماهية الحقيقة. كان هيبياس انتهى للتوّ من المحاضرة عن الشعراء، وعن هوميروس تحديداً. يسأل أحد المستمعين سقراط هل كان لديه ما يقوله حول هذه المحاضرة الرائعة، سواء أكان تقريظاً أم تقريعاً، ويقرُّ سقراط بأنّ أسئلةً معيّنةً دارت في خلده، ثمّ يتحدّثُ إلى هيبياس بلطف ماكر قائلاً إنّه فَهِمَ لماذا وصفَ هوميروس أخيل بأشجع الرجال ونسطور بأحكمهم، لكنه لا يستطيع أن يفهم لماذا وُصفَ أوديسيوس بأكثرهم مراوغة.

ألم يصف هوميروس أخيل بأنّه مخاتلٌ أيضاً؟ كلّا، يجيب هيبياس، ويورد اقتباساً عن هوميروس يُثبتُ فيه أنّ أخيل كان رجلاً صادقاً. ثمّ يقول سقراط: "حسناً هيبياس، أعتقد أنني أفهم ما تقصده حين تقول إنَّ أوديسيوس رجلٌ مخاتل، أنت تعني، بوضوح، أنّه رجلٌ مضلِّل؟"[٢]. يفتح كلام سقراط الباب على

1 Plato, *Protagoras*, trans. W. K. C. Guthrie, in *Collected Dialogues of Plato*, pp. 319–20.

2 Plato, *Lesser Hippias*, 365b, p. 202.

نقاش حول هل كان من الأفضل أن يكون المرء مُضَلِّلاً بقصد أو أن يكون مضلّلاً من غير أن يدري، ما يدفع هيبياس إلى الاعتراف بأنَّ المصارع الذي يسقط متعمّداً أفضل من ذاك الذي يسقط لضعفه، كذلك المغنّي الذي يخاتل بصوته أفضل من ذلك الذي لا صوتَ لديه أبداً. والنتيجة: سفسطة تفوق أيَّ سفسطة:

– سقراط: إذاً، أن تهضم حقّاً يعني أن تأتي سوءاً، وأن تمتنع عن ذلك، فإنك خيراً تفعل؟

– هيبياس: أجَلْ.

– سقراط: يخطئُ الرجل الصالح عن طيب خاطر، فيما يُخطئ الطّالح كُرهاً، إذا ما سلّمنا طبعاً، بأنّ الرجل الصالح هو من ينعم بنفسٍ طيبة؟

– هيبياس: نعم، للصالح نفس طيبة بالتأكيد.

– سقراط: إذاً، يا هيبياس، ذاك الذي يأتي الخطأ والسوء عن طيب خاطر، إن وُجِدَ رجلٌ كهذا، هل يكون رجلاً صالحاً؟

هنا يعجز هيبياس عن مواصلة النقاش بمنطق سقراط، إذ في النهاية، هنالك شيء أقوى من الإيمان بالمنطق يتغلّب على هيبياس، وبدلاً من المضيّ في محاورة سقراط المُهلكة، يرفض الخضوع لما يعلمُ أنَّ سوءه لا يقتصر على غدره، بل على عبثيّته أيضاً. "لا يمكنني أن أوافقك حول ذلك"، يقول السفسطائي النّزيه.[1]

"ولا حتّى أنا يمكن أن أوافق نفسي"، تلك هي إجابة سقراط المفاجئة، "يبدو أنّ هذا هو الاستنتاج الذي يجب أن تنتهي إليه محاورتُنا، كما يمكننا رؤيته في الوقت الحاضر. وكما كنت أقول سابقاً، إنني عاجزٌ عن الفهم تماماً وفي حيرة من أمري إذ أغيّر رأيي في كلّ حين؛ على أنّه ليس من المستغرب أن أكون أنا، أو أيّ رجلٍ عاديّ، في حيرة من أمرنا. أمّا أن تكونوا أنتم، أيها الرجال الحكماء في حيرةٍ أيضاً ولا يمكننا أن نقصدكم بحثاً عن اليقين؛ فلَعَمْري إنَّ المسألة خطيرةٌ علينا وعليكم".[2]

لا تخفى على أحدٍ نيّةُ سقراط في السّخريةِ من عرضِ هيبياس حول الحكمة،

---

[1] المرجع السابق نفسه، 376a-b, p. 214

[2] المرجع السابق نفسه، 376c, p. 214

إذ إنَّ موقف سقراط يرى في السّعي وراء معرفة ما هو خير وصحيحٌ وعادل، إنّما هو سعيٌ مستمرّ ليس له من استنتاجٍ مُطلَق. لكن الطريقة التي يتعرّض بها لهيبياس أقلّ من المستوى الرفيع المعهود لدى سقراط. ومن بين الرّجُلَين، يبدو هيبياس أنّه الأقوى والأكثر جدّيةً في المناظرة. أمّا سقراط، فهو حتماً من يظهر أكثر مخاتلةً، تماماً كما أوديسيوس مقارنةً بأخيل، وفق ما يراه هيبياس.[1] ما يتكشّف بجلاءٍ أيضاً، أنّه بدلاً من نجاح سقراط في إظهار خواء تعليم هيبياس، يُفلِح الأخير في توضيح أنّ الطريقة السقراطية في جرِّ المحاور عبر سلسلة من المسائل لكشف التناقض في براهينه قد تكون فاسدةً على نحوٍ بالغ. أدركَ سقراط ذلك بنفسه، إذا لا بدّ أنّه كان يعي الفرق بين اقتراف الظّلم بوجه حقّ، وبين إحلال العدل بالظّلم.

ينقلُ مونتين عن إيراسموس قوله إنَّ زوجة سقراط، حين علمت بصدور الحكم على زوجها بتجرّع السمّ، صرخت قائلةً: "أولئك القضاة البائسون، لقد حكموا عليه بالموت، ظُلماً!" وقد ردّ عليها سقراط بقوله: "هل كنتِ ستُفضّلين لو أنني حُكمتُ بالموت عدلاً؟".[2] لكنّ مجادلة سقراط، رغم ما يسوقه خلالها من استهزاء في محاورته هيبياس الأصغر، قد آلت إلى استنتاجٍ خطأ وغير مقبول إنسانياً. ولربما لم يكن ذلك ما أراده أفلاطون.

من المهمّ أن نتذكّر أنّه كما وصلَتنا شخصية هيبياس في معظمها صورِها تقريباً على أنّها قراءة سقراط لتلك الشخصيّة، كذلك فإنَّ شخصية سقراط التي نعرفها، هي إلى حدٍّ كبير من إنتاج أفلاطون نفسه. يتساءل جورج شتاينر (George Steiner): "إلى أيّ درجةٍ يمكن اعتبار الوجوه المتعدد لسقراط في المحاورات بمنزلة خيالٍ أفلاطوني، ولربما إلى درجةٍ تفوقُ في تأثيره الفكريّ الأثر التراجيدي أو حتى الكوميدي الذي أحدثه فالستاف[3] أو بروسبيرو[4] أو إيفان

1 Stone, *Trial of Socrates*, p. 57.

2 Michel de Montaigne, "An Apology for Raymond Sebond," 2.12, in *The Complete Essays*, trans. and ed. M. A. Screech (Harmondsworth, U.K.: Penguin, 1991), p. 656.

٣ إحدى شخصيات مسرحية **الملك هنري الرابع** لويليام شكسبير. (المترجم)

٤ إحدى شخصيات مسرحية **العاصفة** لويليام شكسبير. (المترجم)

كارامازوف[1]؟"،[2] ربما بالقدْر الذي يمكننا به أن نلمح ظلالاً مختلفة لشخصية الأمير هال من وراء شخصية فالستاف، وأن نلمح من وراء شخصية بروسبيرو المتبحّر، كاليبانْ[3] آخر، وحتى أن نرى من وراء وحشيّة إيفان كارامازوف (مع أنّ الفكرة شديدة الإزعاج) الشخصية الرؤوفة لأخيه الأصغر أليكسي. بذلك، إننا لا نستشّفّ من شخصية سقراط التي يخلقها أفلاطون، شخصيةَ هيبياس التي يسخرُ منها الفيلسوف الفضولي، إنّما نجد مفكّراً آخراً، فصيحاً ومتميّز التفكير يهجُسُ بمنطق الفضول.

لم ينجُ المجتمع الذي أنشأه بركليس من الجيوش المقدونية ولا من المستعمرين الرومان في وقت لاحق. كذلك انقرضت فلسفة السفسطائيين إلّا من اقتباسات نقّادهم. اختفت كتُبُهم كما معظم تفاصيل حياتهم، لكنّ البقايا المتناثرة من أعمالهم وتصويراتُ شخصياتهم في أعمال الآخرين جميعها تكشف عن رغبة عارمة في معرفة المزيد حول كوكبة من الأفكار والاكتشافات التي ليس أقلّها رفضُ اتّباع الظاهرِ من منطقِ الرجل الّذي كنّى نفسه "قابلة توليد الأفكار"[4]، ولاسيّما السير في دربٍ يفضي إلى جنّةٍ مخاتلة.[5]

---

١ الأخ الثالث في رواية **الإخوة كارامازوف** للكاتب الروسي فيودور دوستوفسكي. (المترجم)

2 George Steiner, "Where Was Plato?" *Times Literary Supplement*, 26 July 2013, p. 11.

٣ إحدى شخصيات مسرحية **العاصفة** لويليام شكسبير. (المترجم)

المقصود هو دانتي، كما هو وارد في الفصل الأول من هذا الكتاب. (المترجم)

5 Plato, *Theaetetus*, 149A–B, trans. F. M. Cornford, in *The Collected Dialogues of Plato*, pp. 853–54.

٤

كيف يمكننا رؤية ما نفكّر فيه؟

كنتُ حتى مرحلة متأخرة من مراهقتي لا أعرف شيئاً عن مفهوم الترجمة. وقد نشَأتُ مع لغتين هما الإنكليزية والألمانية. ولم يكن التبديلُ بين هاتين اللغتين في طفولتي يشبه محاولةَ نقل المعنى نفسه من لغة إلى أخرى، بل كان ببساطة نوعاً آخر من آليةِ الكلام وفق هوية المُخاطَب. فحكاية **الجنيّات** نفسها التي هي من تأليف الأخوين غرِيم كانت بالنسبة إلي حكايتين مختلفتين: حكايةٌ ترويها النسخة الألمانية المطبوعة بحروفٍ قوطيّة ثخينة ورسوم توضيحية بألوان مائية قاتمة، وحكايةٌ أخرى ترويها النسخةُ الإنكليزية بحروف كبيرة وواضحة، ترافقها نقوشٌ بالأبيض والأسود. بدا واضحاً بالنسبة إلي أنَّ الحكايتين كانتا مختلفَتين، هكذا رأيتُهُما، كلٌّ في صفحاتها.

اكتشفت في نهاية المطاف أنَّ النصّ المتغيّر يبقى نفسه في الجوهر، أو بالأحرى بإمكان ذلك النص اكتساء هويات مختلفة بلغات مختلفة، وهي عمليّةٌ يتمُّ فيها استبدال مكوّناتِ النص بمكوّناتٍ أخرى من قبيل المفردات والنّحو والقواعد والجَرْس، وكذلك الخصائص الثّقافية والتاريخية والوجدانية. في أطروحة *De vulgari eloquentia*، وبالإنكليزية *On the Vernacular Tongue* [**في البلاغة العاميّة**]، وهي أطروحةٌ لغوية وضِعَت باللاتينية مع أنّ غرضها كان الدفاع عن استعمال اللغة المحليّة الدارجة؛ يضع دانتي قائمةً بأقسام الكلامِ التي يجري استبدالها عند الانتقال

بين لغةٍ وأخرى: "يأتي المكوّن الموسيقي في المقام الأول، تليه الاستعاضة عن كلّ جزء في مقابله، وفي المقام الثالث، عدد الأبيات والمقاطع"

لكن كيف تحافظ هذه الهويات المتغيّرة دوماً على هوياتها الأصلية المفردة؟ وما الذي يدفعني إلى القول إنَّ الترجمات المختلفة لـ**حكاية الجنّيات** من تأليف الأخوين غريم أو حكايات **ألف ليلة وليلة**، أو "كوميديا دانتي"، هي في الواقع حكايةٌ واحدة في كتابٍ واحد؟ يتساءل لغزٌ فلسفيّ قديم هل كان الشخص الذي استُبدلَت جميع أعضائه بأعضاء اصطناعية سيبقى نفسه الشخص الذي نعرفه. في أيّ أعضائنا تكمُنُ هويّتنا، وفي أيّ مكوّنٍ مِن مكوّنات القصيدة يكمُن الشّعر؟ لقد شعرتُ أنَّ هذا هو مكمَنُ اللغز: إذا كان ما يشكّلُ النصّ الأدبي هو جميع المقوّمات التي تجعلنا نسمِّيه **حكاية الجنيّات** أو حكايات **ألف ليلة وليلة**، إذاً، ما الذي يبقى من هذا النص حين تُستبدَل جميع تلك العناصر بعناصر أخرى؟ هل الترجمة تمويهٌ يمكّنُ النص من التواصلَ مع من هم خارج عالمه مثلما أتاحت ثياب الفلّاحين التي ارتداها الخليفة هارون الرشيد التجوّل بين العامّة، أم أنَّ الترجمةَ فعلُ استيلاء يشبه ما فعَلَته الخادمة في حكاية **الحصان الناطق** للكاتب الألماني فالّادا (Fallada) حين استولَت على مكانة سيّدتها وتزوّجَت الأمير بغير وجه حق؟ إلى أيّ درجة يمكن للترجمة ادّعاءُ حفاظها على الهوية الأصلية للنص؟

إنَّ أيَّ نوع من أنواع الكتابة إنّما هو في أحد معانيه ترجمةٌ وتمثيلٌ مَرئيّ ومحسوس للكلمات المُتخيَّلَة أو المنطوقة. لدى كتابتي أولى الكلمات الإنكليزية بأحرفها المبرومة مثل ns وms أو تلك الألمانية مثلَ Ns وMs المدبّبة الرؤوس كالأمواج، أصبَحتُ واعياً أنَّ التغيّر الذي يطرأ على النّص لا يقتصر على استبدال مفردةٍ بأخرى، إنّما يجري تجسيده بنحو مختلفٍ تماماً. وحين كنت أقرأ في حكايةٍ كيبلينغ عن رسالة حبّ أرسلها عاشقٌ وكانت مجموعة أشياء رمزيّة ليفكّ الطرف الآخر شيفرَتها، حيثُ مثّلَ كلّ شيء من الأشياء كلمةً أو مجموعة كلمات، أدركتُ أنَّ خرَبَشاتي لم تكن الطريقة الوحيدة لتجسيد الكلمات في صورةٍ ماديّة. كان هذا صورة أخرى من صور الترجمة قوامُها الحَصى والأزهار وأشياء من هذا القبيل. هل مِن طُرقٍ أخرى؟، تساءلت في نفسي، وهل بإمكان الكلمات، وهي التي تُجَسِّدُ خواطرنا، أن تُجسِّدَ تلك الخواطِرِ بأساليب أخرى؟

أَعطى الإنسانَ الكلامَ وخَلَق الكلامُ الفكر
الذي هو وسيلةُ الكون.

Percy Bysshe Shelley
Prometheus Unbound

إنَّ مسألة، هل كان السؤال سيفضي بنا إلى مبتغانا أم لا، مسألةٌ لا تتوقف على الكلمات التي يُصاغ فيها ذلك السؤال فَحَسْب، بل على شكلِ تلك الكلمات وطريقة عرضِها. فدوماً أدركنا أهمية الجانب المادّي للنص في إيصالِ معناه، وهي أهمية لا تقلّ عن الدور الذي يلعبه محتواه. في القرن الميلادي الثالث، أو ربّما الخامس، وفي أحد نصوص الأسفار المنتَحَلة (يتوفّر منها عدّة إصدارات بلغاتٍ مختلفة)، وهو نصٌّ بعنوان Life of Adam and Eve، أي حياة آدم وحوّاء، تطلُبُ حوّاء من ابنها شيث[1] Seth أن يكتب سيرتها وسيرة أبيه آدم، قائلةً له:

> أيْ بنيّ! أصغ إليّ. عليك بصُنع ألواح من الحجر وأخرى من الطين، ثمّ دوِّنَ عليها حياتي وحياةَ أبيك كاملَتين، وقُل كلّ ما رأيتَهُ وسمعتَهُ منّا. وإذا ما كان الربّ سيحاسبنا بالماء، فلسوفَ تذوب ألواح الطين فيما ستنجو ألواح الحَجَر؛ أمّا إن كان الحساب بالنّار؛ فسَتنكسرُ الألواح الحجرية وتُشوى الطينيّة لتغدو [أقوى].[2]

ينهضُ كلّ نص على معالم قوّته، طينيّةً أكانت أم حجريّة، ورقيّةً أم الكترونية.

١ نبي من أنبياء ديانة الصابئة المندائيين ويسمى بشيتل، وهو أيضاً شخصية توراتية ورد ذكرها في سفر التكوين كما ذُكر في أحاديث نبوية إسلامية وهو الابن الثالث لآدم وحواء.

2 R. H. Charles, *The Apocrypha and Pseudepigrapha of the Old Testament* (Oxford: Clarendon, 1913), p. 75.

وليس ثمّةَ نصّ مستقلّ عن سياقه المادي مهما كان افتراضيّاً. فكلّ نص، حتى الإلكتروني، يُعَرَّف بدلالة كلماته وبالحيِّز الذي توجدُ فيه هذه الكلمات.

في سماء المرّيخ، يتحدّثُ سَلَفُ دانتي كاشياغويدا Cacciaguida عن الأيام الخوالي حين كانت فلورنسا مكاناً مثالياً ولائقاً للعيش، ويخبره بنبرةٍ تنبّئية أنّه سيقضي منفيّاً. بعد ذلك، تصحبُه بياتريشي إلى سماء المشتري، حيث تبدأ الأرواح التي تُحيّيه صياغةَ كلماتٍ يفكُّ دانتي شيفراتِها ببطءٍ وبابتهاج:

كما تنطلق الطيور من النهر
وتصفّقُ ابتهاجاً بِقوتِها الجديد
مصطَفَّةً في دوائر تارةً وتارةً في رفوف
هكذا كانت مخلوقات مباركة
تُنشدُ وتطوف في النور جاعلَةً نفسها
تارةً على هيئة D وطَوراً على هيئة I وطوراً آخر على هيئة L[1]

تصطفُّ الأرواح مُشكِّلَةً بخمسة وثلاثين حرفاً الكلمَات التالية: diligite iustitam qui iudicatis، التي يعني مقابلها الإنكليزي: "أحبُّوا العدلَ يا حُكّامَ الأرض"، وهي أوّل سطور كتاب **حكمة سليمان** *Solomon's Book of Wisdom*. سماء المشتري في **الكوميديا الإلهية** مخصّصةٌ للمُشرّعين: مصدر الكلمة اللاتينية lex "قانون"، وهو مشتقٌّ من كلمة lego "اقرأ"، ومن الكلمة الإيطالية leggere "يقرأ" أو "قراءة" هكذا، إنّ أرواح المشرِّعين تُشَكِّلُ كلمة "القراءة" التي هي جوهر "القانون"، الذي هو موضوع المحبّة البشريّة وسِمَة الخيرِ الأسمى. بعد ذلك، في معرِض نشيدِ دانتي، يحوّل حرف M نفسه أولاً إلى شعار زهرة الزنبق الفلورنسية، ثمَّ إلى نسرٍ تقتصرُ المشاركةُ في تشكيله على الأرواح التي شكّلَت كلمات التحذير، ويرمز ذلك النسر إلى السلطة الإمبراطورية المناط بها إحلال العدلِ الإلهي.

1 *Paradiso,* XVIII:73-78, "E come augelli surti di rivera, / quasi congratulando a lor pasture, / fanno di se or tonda or altra schiera, // si dentro ai lumi sante creature / volitando cantavano, e faciensi / or D, or I, or L in sue figure."

وكما هو طائر سيمرغ الخرافي في الأسطورة الفارسية، فإنَّ النسر يِمثِّلُ جميع الأرواح، والأخيرة هي النسر.[1] يتحدّث تقليدٌ تلمودي قديم عن العالم بوصفه كتاباً نكتُبُهُ ويكتُبُنا. ينعكس هذا المفهوم الفَيّاض بمشهد الأرواح في سماء المشتري. بعد ذلك يقول النسر، بصيغته المفردة والجامعة لدانتي، إنَّ عدالة الربّ ليست كعدالة البشر؛ وحين نُخفقُ في إدراك عدالة التقادير الإلهية، فإنّ ذلك يُرَدُّ إلى قصورنا وليسَ إلى الربّ.

تقع مسألة العلاقة بين العالم المُكتَشَف وبين اللغة البشرية في صلبِ **الكوميديا الإلهية**. فاللغة كما نعرف هي أكثر وسائلنا فعالية في التواصل لكنها في الوقت نفسه عائقٌ أمام فهمنا الكامل. مع ذلك، كما يتعلّم دانتي في رحلته، من الضروريّ أن نُبحرَ من خلال اللغة للوصول إلى المعنى الذي لا تُدركه الكلمات. وفي حالة دانتي، لا تكفي رؤى الأرواح المباركة للحدس بما سيكون عليه التجلّي النهائي، إذ على الأرواح نفسها أن تصيرَ لغةً قبل أن يتنبّه دانتي إلى المعنى الذي يكمن وراءها.

كانت اللغةُ قد تحوّلَت إلى شيءٍ محسوس مرّتين قبل ذلك في **الكوميديا**، إذ "صارَ الكلام مرئيّاً" لأوّل مرّة حين اصطحب فيرجيليو دانتي إلى باب الجحيم، حيثُ اتّخذ الكلام شكل قوس نصر محفورٌ عليه نقشٌ يشبه ما يُنقَشُ من رثاءٍ على القبر. يتحدّثُ النقشُ إلى المسافر بصمت عبر تسعة أسطر شعرية ملوّنةٍ بألوان داكنة:

من خلالي يمضي السائرون إلى مدينة العذاب؛
من خلالي يذهبون إلى الألم الأبديّ
من خلالي يذهبون بين القوم الهالكين

---

[1] في كتاب **منطق الطير** لفريد العطّار (في القرن الثاني عشر)، تسافر الطيور بحثاً عن ملكها السمرغ، وبعد عدّة مغامرات، تدرك الطيور بأنّ جميعها هي طيور سمرغ وأنّ السمرغ هو جميع الطيور. وهذا ما جاء على ذكره أيضاً خورخي لويس بورخيس في كتابه:
"El Simurgh y el águila," in *Nueve ensayos dantescos* (Madrid: Espasa-Calpe: 1982), pp. 139-44.

العدالة حَرَّكَت خالقي الأسمى
القدرةُ الإلهية سوَّتني
والحكمة العليا والحبّ الأوّل
قبلي لم يُخلَق شيء
إلّا وكان أبدياً، وأنا أبدية أبقى
فاطرحوا الأمل جانباً وأنتم تدلفونَ ها هُنا.[1]

يقرأ دانتي تلك الأبيات بتأثُّر لكن من دون أن يفهمها، ويخبِر فيرجيليو بأنّه وجَدَها "صعبة" عليه، فينصحه مرافقه بأن يطرح عنه الشكّ وفتور النفس، لأنّه سوف يرى في هذا المكان بشراً "بائسين أضاعوا نعمةَ العقل"، وليس عليكَ أن تكون مثلهم يا دانتي، يقول فيرجيليو. كان الغرضُ من الكلمات المنقوشة على البوابة، والمأخوذة عن الفكرِ الإلهي، هو إدراك معناها لدى العقل البشري، على عكس بعض الأفعال الإلهية الأخرى. وهنا يمضي فيرجيليو بدانتي إلى "عالم الأسرار"[2] حيث تبدأ الرحلة.

أمّا المرّة الثانية التي تتجسّدُ فيها اللّغة، فكانت حين نَقَشَ الملاكُ الحارس للمطهر، برأس سيفه، على جبين دانتي، الحروف الأولى للخطايا السبع المُهلِكات (Peccati)، ولم يكن دانتي قادراً على رؤية ذلك النقش على جبينه، لكنّه حين كان يتسلّق الجبل شيئاً فشيئاً، كانت الخطايا تتساقط واحدةً تلوَ الأخرى، حتى تطهَّر تماماً مع وصوله إلى القمّة حيث جنّة عَدَن. ويمثل نقش الخطايا السبع ومحوها تدريجياً طقسا ضرورياً لا بدّ من إتمامه قبل المعراج السماوي. ثمّة ثلاث درجات أمام البوابة. تُمثِّلُ تلك الدرجات (وفقاً لبعض الشُرّاح) توبَة الفؤاد، والإقرار بالذنوب والتّكفير عنها، وخلفَها يقبَعُ الجرفُ

1 *Purgatorio*, X:95, "visibile parlare"; *Inferno*, III:1–9, "Per me si va ne la citta dolente, / per me si va ne l'etterno dolore, / per me si va tra la perduta gente. // Giustizia mosse il mio alto fattore; / fecemi la divina podestate, / la somma sapienza e 'l primo amore. // Dinanzi a me non fuor cose create / se non etterne, e io etterno duro. / Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate."

2 *Inferno*, III:17, "genti dolorose"; 21, "dentro alle segrete cose."

الذي بينما كان دانتي يتسلّقه، حذّرَهُ الملاك الحارس ألا ينظُرَ خلفَه، مردِّداً التحذير الذي سَبَقَ أن كانَ لامرأة لوط، ثمّ يأمر دانتي بألا ينزِعَ إلى الطُرُق القديمة الآثمة:

هيّا ادخُل، لكن حذارِ
سيُخرَجُ منها من يرنو إلى الوراء.

إذاً، فإنَّ الخطايا المنقوشة على جبين دانتي، والتي يعلَم بوجودها من غير أن يستطيع قراءتها، هي التي تُجسِّدُ الخطاب التحذيريّ.[1]

الكتابة إجمالاً هي فنّ تجسيد الأفكار، وكما كتب القديس أوغسطين: "حين تُكتَبُ كلمة، فإنّها تعطي إشارةً للعيون التي بواسطتها يَفهمُ الدّماغ"[2] تنتمي الكتابة إلى مجموعة فنون الاستحضار المتعلّقة بتصويرِ الأفكار والمشاعر ونقلها. كما أنَّ الرسم والغناء وكذلك القراءة، تنتمي جميعها إلى هذا النشاط البشري العجيب الذي يتولّدُ من قدرتنا على تصوّرِ العالم بهدف تجريبه منذ أبد بعيد. وذاتَ مساء يصعُبُ تخيّلُه، أدركَ أحدُ أسلافنا القدماء، للمرّة الأولى، أنَّ معرِفَة أمرٍ مّا، لا تَستَوجِبُ فعله، ذلك أنَّ بالإمكان حدوثه في الذّهن، وفي النتيجة، ملاحظته، واستكشافه، وتأمّلهُ في حيِّزٍ خاصٍ به. لقد استطعنا تسميةَ الأشياء بتخيّلنا لها، أو بمعنى آخر، ترجمنا ما نتخّيلُ إلى مقابله الصوتي، إذ يمكن للصوتِ المنطوق استحضار صورة ذلك الشيء بقدرة قادر. وفي بعض المجتمعات، أخذ ذلك الصّوت شكلاً ماديّاً مثل: رموز على ألواح من الطين، أو نقوش على قطعٍ من الخشب، أو رسومات على ألواح من الحجر، أو خربشات على صفحة من ورق. بالإمكان الآن تشفيرُ تجربتنا مع العالم بواسطة اليد أو اللّسان، ثمَّ فكّ ذلك التشفير بالأذن أو العين. وكلاعب خفّةٍ يُخرِجُ زهرةً من صندوقه ثمّ يجعلها تختفي، ثمّ يكرّر ذلك أمام ذهول الحاضرين، كذلك سَهّلَ

1 *Purgatorio*, IX:112–14; 131–32, "Intrate; ma facciovi accorti / che di fuor torna chi 'n dietro si guata."

2 Saint Augustine, *De Magistro*, 8, in *Les Confessions, précedées de Dialogues philosophiques*, bk. 1, ed. Lucien Jerphagnon (Paris: Gallimard, 1998), p. 370.

علينا أسلافنا تنفيذ أفعال ساحرة.

ينتمي القرّاء إلى مجتمعات الكلمة المكتوبة، وحَرِيٌّ بهم مثلما يجدر بجميع من ينتمون إلى تلك المجتمعات السّعي لتعلُّم الشيفرة التي يستخدمها أبناء جِلدَتِهم في التواصل ما بينهم (مع أنّ هنالك من لَا يلتزم ذلك). لكن المجتمعات لا تتطلّبُ كلّها وجود قرين بصريّ للُغتِها، إذ يكتفي بعضها بالصوت. ومن الواضح أنَّ العبارة اللاتينية القديمة verba volant scripta manent، التي من المفترض أنّ معناها يقول إنَّ "المكتوب هو ما سيبقى، فيما يفنى المنطوق"، غير صحيحة لدى المجتمعات الشفاهيّة، إذْ ربّما تأخذ معنى آخر يفيد بأنَّ "المكتوب يرقُدُ ميّتاً على الصفحة، فيما يُحلّقُ ما نتلفّظُ به عالياً بجناحَين". وذلك أيضاً هو المعنى الذي يكتشفه القرّاء حينَ يبعَثون بالقراءة وحدها الكلمات من موتها.

ثمّة مدرستان فكريّتان تُقدِّمان نظريّات متنافسة حول اللغة لا يتّسع المجال لسردها بالتفصيل في متنِ هذا الكتاب، لكِنَّ بالإمكان القول على نحوٍ عام، إنّ الإسمانيّين دوماً رأوا أنَّ الأشياء المفردة (الجزئيّات) هي الحقيقية فقط، أي إنَّ الأشياء توجَد بمعزلٍ عن الذّهن، ولذلك إنّ الكلمات لا تدلُّ على أشياء حقيقية ما لم تكن تلك الأشياء موجودةً بصيغتها المُفرَدة. أما الواقعيّون - رغم اعتقادهم أيضاً بأننا نوجد في عالم مستقلٍ عنّا وعن أفكارنا - فيرون أنَّ هنالك أنواعاً محددة من الأشياء التي تُدعى "المُسَلّمات"، والتي لا يتوقّف وجودها على الجزئيات التي تتكوّن منها، بل يمكنها أسوةً بتلك الجزئيات اتّخاذ أسماءَ من الكلمات. يتّسعُ صدرُ اللغة الرّحب لكلا المُعتقَدَين وكِلتا التّسميَتين: الجزئيات أو المسلّمات. وربّما بسبب ضعف هذا المعتقد التوفيقيّ في أوساط مجتمعات الكلمة المكتوبة، نرى منتسبي تلك المجتمعات يعوّلون على التمثيل الملموس للكلمات بُغيةَ التشديد على قوّة الحياة في اللغة. فالمنطوق Verba غيرُ كافٍ بالنسبة إليهم، ولا بدّ من وجود المكتوب scripta.

عام ١٩٧٦ رأى عالم النفس جوليان جاينيس أنَّ بداية نشوء اللغة البشرية ربّما تكون قد ظهرت من هلوساتٍ سَمعية: كانت الكلماتُ تصدُرُ عن نصف دماغنا الأيمَن، لكنّ النصف الأيسر لدماغنا كان يحسبُها قادمةً من مكانٍ ما في العالم

الخارجي. واستناداً إلى جاينيس، حين اختُرعت اللّغة المكتوبة في الألفية الثالثة قبل الميلاد، "سَمعنا" الإشارات المكتوبة كأصوات ربّما عَزَوناها حينئذ إلى آلهة ناطقة، ولم نُدرِك أنَّ تلك الأصوات تصدُرُ عن دواخلنا حتى بداية الألفية الأولى قبل الميلاد.[1] وربما جَرّب القُرّاءُ الأوائل نمطاً هذيانيّاً من الأصوات إذ احتاجت الكلمات التي قرأتها أعينهم إلى وجودٍ محسوسٍ في الأذُن، أي إلى وجودٍ آخر خارج الذهن يعكس الوجود الرئيسي للكلماتً المكتوبة.

من المؤكّد أنَّ الانتقال من اللغة المحكيّة إلى المكتوبة كان تغيّراً في الاتّجاه أكثر ممّا كان تقدّماً على مستوى النوعية. اختَرَعَ أفلاطون خُرافةً تقول إنَّ الإله المصريّ توت عَرضَ على فرعون أن يهديه هو ورعيّته اللغة، لكن الفرعون أبى أن يقبَلَها قائلاً للإله توت إنّ الناس إذا ما تعلّموا القراءة والكتابة، فإنَّ داء النسيان سيتمكّنُ منهم. لم يذكر أفلاطون - ربّما أنّ ذلك قد يتعارض مع مغزى قصّته - أنَّ الفضلَ إنّما يعود إلى الكتابة في معرفتنا بأولئك الذين وصلتنا كلماتهم عبر القرون متجاوزةً الزّمان والمكان، إذ إنّ أصحابها لم يكونوا مضطّرين إلى الحضور لإلقاء كلماتهم علينا، فقد مكّنت الكتابة الأموات من التحدّث إلى الأحياء عبر القرون. ولأنَّ فنَّ الكتابة كان أقلّ مباشرةً وماديّةً وأقل انفعالاً من فن الكلام، فقد كان من شأنه أن يعزّز براعةَ الكتّاب، كما أنّه قوّضها في آنٍ معاً. وينطبق هذا بالطبع على أيّ بدعة أو أداة نستخدمها في أيّ صَنعةٍ كانت. لقد عَرّفَ ج.ك. تشيسترتون الكرسيّ بأنّه "جهازٌ بأربعة قوائم خشبيّة يستخدمه كسيحٌ بِرِجلَين".[2]

وسواء أرأينا أنَّ الفَرَضيّةَ التي تفسّرُ اللغة كأداةً للفكر هي الإلهام الذي يقف وراء اختراع الكتابة، أم رأيناها أحد نتائجها فَحَسب، فإنَّ تلك الفرضية تبقى إحدى القدَريّات اللغوية. وكما يتّخذُ كل ما في الوجود اسماً يُعرَف به، وكما

1 Julian Jaynes, *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind* (New York: Houghton Mifflin, 1976).

2 Plato, *Phaedrus,* 274d–e, trans. R. Hackforth, in *The Collected Dialogues of Plato,* ed. Edith Hamilton and Huntington Cairns (Princeton: Princeton University Press, 1973), p. 520; G. K. Chesterton, "A Defense of Nonsense," in *The Defendant* (London: Dent, 1901), p. 14.

يُعبَّرُ عن أيّ اسم بالصوت، كذلك إنَّ لكلّ صوتٍ ما يمثّله. إنَّ كلّ ما يُلفَظُ يُكتَبُ ويُقرَأ بالضرورةً، بدءاً بكلمات الربّ التي خصّ بها موسى، مروراً بأغاني الحيتان كما نقلَها علماء الأحياء، وحتّى صوت الصمت كما رمّزهُ الموسيقي جون كيج John Cage. لقد فَهِمَ دانتي قانون التمثيل الماديّ، إذ تظهرُ الأرواح المباركة في الفردوس أمام دانتي كوجوه تتصاعد من مرآة غَبِشة وتبدأ بالاتضّاح تدريجيّاً ليبدأ التعرّف إليها. وفي الحقيقة، مثلما لا يمكن رؤية الأفكار، فإنّه ما من وجودٍ ملموس لتلك الوجوه، إذْ لا يوجد زمانٌ ولا مكان في السّماء، لكنّ الوجوه تتلطّف بدانتي مُتّخذَةً ملامح مرئية كالإشارات المكتوبة ليكون شاهداً على تجربة الحياة المقبلة. الأرواح ذاتها لا تحتاج عكّازات؛ وحدنا من نحتاج ذلك.

نحن لا نعرف سوى القليل عن جماليات العالم الأخرويّ، لكننا نُخضِعُ كلّ أداة نبتكرها، وكلّ ما يصدُرُ عن هذه الأداة لحسٍّ جماليّ ونفعيّ في الوقت نفسه. ينطبِّق ذلك على كلّ شيء. فعندما حوّل "الخمير الحُمر" مدرسة في العاصمة الكمبودية بنوم بنه إلى ما يُسمّى بسجنٍ أمنيّ، حيثُ تم تعذيب وقتلُ ما يزيد على عشرين ألف من البشر، ارتأت السلُطات أنَّ لون المبنى لم يكن يبعث على البهجة، فقرّرت طلاء الجدران بلون البيج الخافت.[1]

إلى جانب المصلحة، إنَّ الجماليّات هي الأخرى تسهمُ في بلوَرَة التمثيلات اللغويّة. يعود تاريخ أقدم مقطوعة مكتوبة وصلتنا عبر التاريخ إلى الألفية الرابعة قبل الميلاد، وهي لوحٌ طينيّ سومريّ من أوروك، مدينة الملك جلجامش. تتألّف تلك المقطوعة من أعمدة من العلامات المسمارية التي تتخلّلها فراغات عميقة. لكن على أرواحنا الميّالة إلى الرومانسية تَقبُّل حقيقة أنَّ أولى النصوص المكتوبة في التاريخ البشري لم تكن بأيدي الشّعراء، إنّما خطّتها أيدي المحاسبين: لم تحتوِ تلك الألواح السومريّة على قصائد الحبّ، بل اشتملَت على قوائم بمبيعات الحبوب والمواشي لمزارعين كانوا قد أضحوا رماداً منذ قرون. ويمكن القول إنّ قرّاءَ تلك القوائم تعاملوا معها وفقَ مُنطَلَقَيْن اثنَين: الأول عمليّ، والثاني لربما

1 Nic Dunlop, *The Lost Executioner: A Journey to the Heart of the Killing Fields* (New York: Walker, 2005), p. 82.

كان يتعلّق ببعدٍ جماليّ غير ملحوظ. بالنسبة إلينا، وتحديداً لمن يعجزُ عن فكّ طلاسمِ المعنى، فإنّهُ على الأرجح سوف يميلُ إلى التعاطي مع المُنطَلقِ الثاني، أي أن يبحث عن الجمال حين يتعثّر في القبض على المعنى.

بدأت اللغة المكتوبة تُلبّي حاجات متنوعة مُراعِيةً طيفاً من المعايير الجمالية، وأخذت تتطوّر تدريجيّاً في معظمِ أرجاء العالَم. فالسومريّون والبالبليون والمصريّون واليونان والرّومان، كلٌّ طوّرَ مخطوطاته الخاصة التي ألهَمَت بِدَورِها الأمم الأخرى: في مناطق جنوب شرق آسيا، وفي إثيوبيا والسودان، وحتى شعب الإسكيمو. لكن بعضَ الشعوب تخّيلَت طُرقاً "أخرى" لترجمة كلماتها إلى شكلها المحسوس. إذ تعرِفُ مناطق عدة من العالم فنّاً من الكتابة التي لا تعتمد على العلامات المحفورة أو المنقوشة بالقلم، إنّما تتشكّل من إشاراتٍ دلاليّة (سيمانطيقيّة) مثل شرائط الخيزران جنوب سومطرة، أو رسائل العصيّ التي تبادلها سكّان أستراليا الأصليّين، أو أكاليل الأغصان في جُزُر مضيق تورس، أو أحزمة الخرَز لدى الإيروكوانيين، أو ألواح اللوكاسا lukasa الخشبية عند شعب اللّوبا في زائير. يترتّب على ذلك وجوب أن يكون لكلّ شكلٍ من هذه الأشكال "الأخرى" ما يُعادلُ فنّ الطباعة الذي يُراعي الشروط الجمالية والنّفعيّة كافّة المُمثّلة بسهولة قراءتها. ربمّا لا تُستَخدم تلك المقابلات الطباعية في عملية الطباعة نفسها، لكنّها تؤثّرُ في قولَبةِ المعنى ونَقله عَبرَ الكلمات وبالطريقة نفسها التي تؤثّرُ فيها خطوطُ غاراموند[١] أو بودوني[٢] على قَولَبة النص المكتوب بالإنكليزية أو الإيطالية أو الفرنسية.

ظَهَرَ في مدريد عام ١٦٠٦، كتابٌ مثير للفضول بعنوان *Comentarios reales*[٣]، وقد لعبَ العنوان الذي اختيرَ للكتاب على المعنى المزدوج لكلمة [real حقيقي] التي كانت تشير إلى معنيَيْن: الأول: [royal مَلَكيّ]، والثاني [existing in reality]

١ زمرة خطوط طباعية تعود في تسميتها إلى مخترعها الفرنسي كلاود غاراموند. (المترجم).

٢ زمرة أخرى من خطوط الطباعة تعود في تسميتها إلى مخترعها الإيطالي جيامباتيستا بودوني. (المترجم)

3 11. Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios reales*, in *Obras completas del Inca Garcilaso*, vol. 2 (Madrid: Coleccion Rivadeneira, 1960).

أي موجود في الواقع، وذلك على أساس أنَّ الكتاب نفسه يزعُمُ أنَّ ما بين دفّتيه هو الوقائع التاريخية الحقيقية لملوك حضارة الإنكا في البيرو. وقد وقَّعَ المؤلف المولود لقبطانٍ إسباني وأميرةٍ من الإنكا، كتابَهُ باسم *Inca Garcilaso de la Vega* مُضمِّناً اسمه كِلا النَّسَبَيْن اللذين لأمّه وأبيه، وكان إنكا غارسيلاسو دي لا فيغا قد تربّى على أَساتذةٍ إسبان في منزل أبيه في كوزكو، وقد علّمه أولئك المعلّمون قواعد اللاتينية والرِياضات الجسمانية، كما علّمَهُ أقرباؤه لِأمّه لغةَ البيرو التي تسمّى الكيشوا Quechua. وحين بلغ الواحدة والعشرين، سافر إلى إسبانيا حيث بدأ حياته الأدبية من هناك بترجمة كتاب *Dialogues of Love* [**محاورات في الحبّ**] للكاتب الإسباني النيو-أفلاطوني ليون هيبريو، وانطلاقاً من شغفه أن يُصبِح مؤرّخاً حقيقياً لحضارة الإنكا، أطلقَ على الجزء الثاني من كتابه المعروف باسم **أسفار الإنكا** تسميةَ *Historia general del Peru*، علماً بأنَّ هذا الجزء من الكتاب ظهَر بعد ١١ عاماً من إتمام الجزء الأول.

في كتاب *Comentarios reales*، يقدّم النصفُ الإنكيّ من شخصية غارسيلاسو سرداً تفصيلياً لعادات الإنكا وعقيدتها ونظام حكمها ولُغتها أيضاً، سواء الشفويّة أو المكتوبة. ويشرح أحد الفصول نظام الكويبو quipu ("العقدة" في لغة الكيشوا)، الذي كان بمنزلة نظام للإحصاء كما يقول المؤلّف. وهو نظامٌ استخدم فيه الإنكيّون خيوطاً ذات ألْوانٍ مختلفة، ضفَروها وعقَدوها، وفي بعض الأحيان، ثبّتوها على قصبةٍ من الخيزران. كانت الألوان ترمز إلى فئات (الأصفر إلى الذهب، الأبيض إلى الفضّة، والأحمر إلى المحاربين)، فيما عَكست العُقَدُ نظاماً عشرياً وصل إلى عشرة آلاف. أمّا الأشياء التي يتعذّرُ تصنيفها وفق لونها، فصُنِّفَت طبقاً لقيمتها، وذلك بدءاً بما هو أعلى أهميةً. وعلى سبيل المثال، إذا ما كان الترتيب يتعلّق بالأسلحة، فإنَّ أسلحة النُبلاء كالرّماح مثلاً سوف تكون في المقدمة، تَليها الأقواس والسّهام والهراوات والفؤوس والمقاليع، وهلمَّ جرّاً. وقد جرَت العادة أن يُعهَدَ بتلك القوائم إلى أمين سجلّ أو قارئ عام كانَ يُعرَف باسم quipucamaya، أي القائم بأمر الحسابات. ولضمان ألا يسيء المحاسبون استخدام صلاحياتهم، عمد الإنكيّون إلى توفيرِ عددٍ كبير من المحاسبين في

كلّ بلدة، ومهما كانت صغيرة، إذ إنّهم، كما يخبرُنا غارسيلاسو "إمّا أن يكونوا فاسدين جميعاً، وإما ألا يوجد بينهم من هو فاسدٌ أبداً".[1]

توفّي إنكا غارسيلاسو دي لا فيغا في قُرطُبة الإسبانية سنة ١٦١٦ بعدما حاول التوفيق بين ثقافة أجداده لأمّه، التي كانت على وشك الانقراض، وبين ثقافة أسلاف أبيه التي كانت سائدة وقتئذ. وبعد قرنٍ تقريباً، سنةَ ١٧١٠، وُلِدَ رايموندو دي سانغرو Raimondo di Sangro في توريمادجوري، وهو الذي أصبح في ما بعد أميراً لسانسيفيرو لكونه وريثاً لأبوين من أرقى العائلات في مملكة نابولي آنذاك. في حياته التي امتدّت ستّين عاماً، فعل هذا الأمير الكثير من الأشياء الاستثنائية التي يصعُبُ سردُها جميعاً.[2] وكان قد ابتدأ حياته المهنية مؤرّخاً عسكرياً بتأليفه "دليلاً شاملاً لفنّ الحرب *Universal Directory of the Aart of War*، لكن ذلك الدليل لم يكتمل لسوء الحظ وتوقف عند حرف الواو.

قادَ اهتمام الأمير بمسائل الحرب إلى إجرائه تجارب على البارود والألعاب النارية، وقد اكتشف في هذا السياق كيفية الحصول على تنويعاتٍ من اللون الأخضر في عروض الألعاب النارية، مثل الأخضر البحري والزمرّدي اللاّمع والأخضر العشبي، الأمر الذي لم يكن متاحاً وقتئذ. وقد مكّنتهُ تلك الاكتشافات من اختراع ما سماه "المسارح النارية" التي أمكن للألعاب النارية خلالها أن ترسُمَ مشاهد متلاحقة من الهياكل والنوافير والمناظر الطبيعية المركّبة. أيقظت مجموعة التصاميم المتوهجة ذلك القارئ النّهم داخل الأمير، وذلك الاهتمام في التصميم والطباعة والقَولَبة. وببراعته المعهودة، اخترع طريقةً لطباعة الصور الملونة على صفائح نحاسيّة سَبَقَت الطباعة الحجرية لألويس سينفلدير (Alois Senefelder) بنصف قرن.

عام ١٧٥٠ أنشأ أمير سانسيفيرو في قصره في نابولي أوّل مطبعةٍ في تاريخ

---

١ المرجع السابق نفسه، ص.٦٧.
٢ المعلومات كافة حول سانسفيرو مأخوذة عن الطبعة المدهشة لكتابه *Apologetic Letter* التي ترجمها إلى الإسبانية وحرّرها خوسيه إيميليو ولوسيو آدريان:
Burucúa: Raimondo di Sangro, *Carta Apologética* (Buenos Aires: UNSAM Edita, 2010).

المملكة، وقد صمّم حروفها نيكولاس كوماريك ونيكولا بيرسيسكو، وذلك تحت إشراف الأمير نفسه. رفضت السلطات الكنسيّة منشورات سانسيفيرو، وبالأخص كتاباً حول ما يُدعى العلوم السريّة من تأليف الأَباتي مونتفاوكون دي فيلاراس Montfaucon de Villars، وكتاباً آخر يتضمن دفاعاً عن إدانة تيتوس ليفيوس[1] للخرافات، ألّفَهُ الكاتب الإنكليزي جون تولاند John Toland. إثرَ ذلك، وبعد سنتين، أمرت الكنيسة بإغلاق المطبعة. وللتحايل على ذلك الحظر، تبرّع الأمير بمنتهى الدهاء بالمطبعة وبالحروف للملك تشارلز الثالث الذي أحدث بموجب تلك الهدية المطبعة الملكية النابوليّة.

لم تكن المطبعة مشروع سانسيفيرو الأخير، إذ ظهر لديه اهتمام في فنّ الخيمياء، وذلك إثرَ اطّلاعه على المخطوطات والمؤلّفات الأجنبية التي كانَ مهتمّاً بإصدارها من مطبعته، وقد كان للتجارب الخيميائية في خلق الحياة أن ألهمَتهُ لبناء آلة بديعة، ذاتية التشغيل، قادَهُ بناؤها نحو دراسة تكنولوجيا الآلات وعلوم المعادنِ والتعدين والكيمياء. وعام ١٧٥٣ نشبَ حريقٌ في مُختبَرِ سانسيفيرو استغرق إطفاؤه ستّ ساعات. إثرَ ذلك، أعلن الأمير اكتشافه "مصباح النور الدائم أو الأبديّ"، الذي كوَّنَهُ مزيجٌ من مسحوقِ الجماجم البشرية والبارود.

أسفَرَت خلطاتٌ عرضيّة أخرى عن ابتكارات جديدة ومذهلة مثل: القماش المضاد للماء والقماش غير المنسوج لكن المصنوع من خيوط متشابكة، والذي كان في كماله وتفصيله أشبه بلوحاتٍ زيتية، وكذلك الكتّان المقاوم للتجاعيد والورق المصنوع من حرير الخضار، الذي هو مثالي للرسم وللكتابة، وطريقةٌ لتنظيف النحاس من غير صقله ومن دون خدشه، وطريقة مبتَكرة لتصنيع صفائح النحاس برِقَّةٍ لم يتوصل لها أحدٌ من قبل في ذلك الحين، وإجراءٌ لتحضيرِ بورسلانٍ شفاف وكريستال شديد النحافة، ونظامٌ لتلوين الزجاج دون تسخينه، وأقلام الباستيل التي لا تُمحى، وشمعٌ اصطناعي، وألوان "زيتو-هيدروجينية"

---

[1] تيتوس ليفيوس أو ليفي (٥٩ ق.م - ١٧ م). أحد أشهر المؤرخين الرومان، يتناول كتابه التاريخ منذ تأسيس المدينة، التاريخ الروماني منذ تأسيس مدينة روما حتى وفاة دروزوس عام ٩ ق م. (المترجم)

تشبه الألوان الزيتية لكنها لا تحتاج إلى تحضير مسبق للقماش والإطار الخشبي. كذلك اخترع آلة لتحلية مياه البحر وأخرى لصنع العقيق والزمرّد المزيّفَين استطاع أن يخدع بهما عدداً من أفضل الصّاغة. كما اخترع طريقةً لتقسيةِ الرخام أتاحت للنحّاتين شَطرَهُ إلى طبقاتٍ غير مسبوقة حتى صار بإمكانهم صُنعُ ستائر شفافة ودانتيلات رقيقة من الحجر. وصمّم جهازين للتشريح لا يزال بالإمكان مشاهدتهما في سرداب عائلة سانسيفيرو في نابولي، وكان باستطاعة هذين الجهازين محاكاة الدورة الدموية للإنسان وللدودة من القلب حتى أصغر الأوعية الدموية. وكان من بين أكثر اختراعاته خياليّةً طاولة تفرشُ نفسها للعشاء دون الحاجة إلى الخَدَم، وعربة مائية مزخرفة بأحصنةٍ من الفلين أمكَنها قطع مسافةٍ معقولة عبرَ أمواج خليج نابولي.

ساوِرت الناس الشكوك في أنّ سانسيفيرو كان يستعين بالشيطان في اختراعاته، وقد سرَت إشاعاتٌ قالت إنّه صنَعَ مادةً أقرب ما تكون إلى الدماء، وإنّه كان قادراً على إعادة سرطان النهر إلى الحياة بعد احتراقه وتحوُّله إلى رمادٍ في الموقد. كما قيلَ أنه يستطيع مثل باراسيلسوس أن يجعل الوردة تُبرعِمُ من جديد بعد موتها. وقد اعتقد النابوليّون في ما بعد أنَّ الأمير قَبَضَ روحه بنفسه بعدما أوعز لخدمه بتأدية شعيرة قياميّة قَطَعَتها زوجته التي أثار تدنيس المقدّسات هلَعها، فقطعت عليه فعله بدافع غيرتها الدينية، وما إن وثَبَت الجثّةُ خارجةً من تابوتها حتى صدرت عنها صرخة شنيعةٌ ثمَّ انهارَت متلاشيةً إلى غبارٍ آدميّ.

كان من بين أول الكتب التي أصدرتها مطبعة سانسيفيرو سنة تأسيسها عام ١٧٥٠ وربّما من أكثرها إثارةً للفضول كتابُ *Apologetic Letter* [**رسالة اعتذار**] من تأليف سانسيفيرو نفسه، وقد رافقت الكتاب ألواحٌ ملوّنةٌ مدهشة. كان موضوع الكتاب هو نظام الكويبو لدى الإنكيين القدماء، وقد تعرّفَ أميرُنا بحسّه الاستقصائي المعهود وباهتمامه في كلّ شيء على الكويبو عبر كتُبِ غارسيلاسو الإنكيّ وكذلك من الأطروحة اليسوعيّة حول لغة الإنكا، التي كانت مصحوبةً بعدد من الرسوم التوضيحية الملونة لمجموعةٍ متنوعة من العُقَد التي ترافقها معانيها. كذلك شاهد الأمير كويبو حقيقياً جُلبَ من إحدى المستعمرات

الإسبانية. وجدت الكتب والكويبو طريقها إلى يدِ أحد الآباء اليسوعيين الذي كان قد زارَ العالم الجديد[1] وباعَ الكثير من النُسَخ للأمير عام ١٧٤٥

بعد مرور عامين، سَنَة ١٧٤٧، نَشَرَت امرأةٌ فرنسيةٌ مثقّفة تدعى مدام فرانسواز دي غرافيغني (Madame Francoise de Graffigny)، كتابَها *Letters of a Peruvian Lady* [**رسائل امرأة بيروية**]، وذلك بعد رواجِ روايات الرسائل التي بدأها مونتسكيو في روايته *Persian Letters* [**رسائل فارسيّة**]. تضمّن كتاب غرافينغي قصّة حبٍّ تجمع اثنين من الأرستقراطيين الإنكيين يُدعيان زيليا وآزا، وهما مخطوبان على نيّة الزواج. تُختَطَفُ زيليا على يدِ جنودٍ إسبان، ولكي تُخبِرَ خطيبها بمصيرها المحزِن، تبعثُ له من سجنها رسائل على شكل كويبو معقود مُستخدمةً مجموعة من الخيوط الملونة التي كانت تحملها في جعبتها دوماً. تُرغَمُ زيليا المسكينة على مرافقة خاطفيها إلى أوروبا حيث تواصل ربطَ عُقَدها من هناك، لكنها لا تستطيع إرسالها إلى آزا الذي يفصلها عنه البحر. وفي نهاية المطاف، يَنضُب ما في حوزتها من الخيوط وتجد نفسها مضطّرةً إلى تعلّم الطريقة الأوروبية في الكتابة بالحبر لمواصلة رسائل صبابتها.

كان سانسيفيرو على قناعةٍ بأنَّ نظاماً ذا فعاليّةٍ في الكتابة بواسطة العُقَد كان موجوداً بالفعل لدى الإمبراطورية الإنكية، لكنْ اختراعات غير أوروبية كهذا الاختراع الغريب عن النماذج الغربية قوبَلَ بتشكيكٍ كبير في أوروبا عصر التنوير. بلهفَته إلى الدخول في نقاشٍ حول صحّة الكويبو وفعاليّته، وهو ما آمن به فعلاً، لم يعثُر سانسيفيرو (أو أنّه لم يرغب في العثور) على نصٍّ من بين النصوص المُشكّكة في الكويبو يثبتُ خطأَ قناعته، لذا فبرك قراءة نقدية لرواية مدام غرافينغي زاعماً بأنّ هذه القراءة تعود إلى أحد أصدقائه وهي دوقة ***S. هكذا، متأبّطاً حجّتَه، راح سانسيفيرو يجادل القائلين بأنه لا وجود للكويبو، ومختتماً كتابه *Apologetic Letter* بالتماسٍ موجّهٍ إلى دوقة ***S لأن تُصبح هي نفسها كاتبةَ كويبو أو نسّاجَةَ قصص، وتخطّ كتابها المقبل بنظام كتابة الكويبو المجدول.

---

[1] يقصِد الأميركيَتَيْن. (المترجم)

كانت مرافَعةُ سانسيفيرو المعقّدة في كتاب *Apologetic Letter* مليئةً بالحواشي الجانبية وقد كُتِبَت في نثرٍ مسبوك على نحوٍ آسر، ومن بين عدد من المواضيع التي عالجَتها، تطرّقت إلى مسألة الأصول العالمية للّغة واختراع الكتابة والحقائق المخفية للكتاب المقدّس ومعنى علامة قابيل، وأصول التقليد الشعريّ في إمبراطورية الإنكا، كما عرَضَت تحليلاً مفصَّلاً لنصوص منتقاة من الكويبو كانت في حوزة المؤلّف، وقد كانت نسخةٌ من أحد تلك النصوص قد اقتُبِسَت وتُرجِمَت في كتاب غارسيلاسو الإنكيّ.

انطلق سانسيفيرو من فرضيّةٍ أنَّ الكويبو كان نظام كتابة مقروء، أي أنّه وُضِعَ وفقاً لشيفرة أتاحت نقلَ كلٍّ من الكلمات والأرقام بواسطة نظامٍ من العُقَد الملوّنة. مُستَبِقاً طرائق شامبليون بنصف قرن، بدأ سانسيفيرو بتحديده نحو أربعين كلمَة مفتاحية من كلمات الكويبو المألوفة في لغة الكيشوا مثلَ كلمات: "تابعة"، "أميرة"، "خالقٌ سماويّ"، وما شابه ذلك، وهي كلماتٌ خصّصها شعراء الكيشوا للنسّاجين القائمين على جَدْلِ الكويبو. اعتقد سانسيفيرو أنَّ بإمكانه تحديد أنماط رئيسيّة معيّنة من الكويبو بواسطة تلك المفاهيم الأساسية حتى تكون معادلاً للعلامات اللغوية.

على سبيل المثال، إنّ الكلمة المقابلة لـ"الخالق السماوي" في لغة الكيشوا هي Pachacamac. ووفق سانسيفيرو، إنَّ العلامة الأساسية كانت ستأخذ شكل عقدة صفراء اللون ترمزُ إلى النور الأزليّ للخالق. أمّا العقدةُ الوسطى، فسوف تحتوي على أربعة خيوط مختلفة الألوان: الأحمر للنار، والأزرق للهواء، والبنيّ للأرض، والزمرّديّ للماء. لكنّ العقدة الوسطى نفسها قد ترمز إلى كلمة "شمس" (ynti بلغة الكيشوا)، إذ تستغني عن الخيوط الأربعة الملوّنة لتضمّ عدّة خيوط صفر معقودةً من الداخل إلى الخارج. الكلمة المقابلة لكلمة ñandú، وهو طائرٌ صغيرٌ لا يستطيع الطيران يعيش في جنوب أفريقيا، هي كلمة suri في لغة الكيشوا، ويُعبَّرُ عنها في الكويبو بواسطة العُقَد نفسها التي تصوّر كائناً بشريّاً، لكن المسافة بين العُقَد تكون أكبر للإشارة إلى الرقبة الطويلة للطائر.

وفقاً لسانسيفيرو، كان شعراء الإنكا قادرين على كتابة جميع الكلمات

الأخرى التي أرادوها، وذلك بتقسيمها إلى مقاطع والبحث عن مقاطع مقابلة لها في إحدى الكلمات المفتاحية الأساسية. بعد ذلك، كان يجري تخصيص عُقدٍ أصغر حجماً تَتبَعُ عُقَدَ الكلمات الأساسية، لتشيَر بذلك إلى المقطع الذي تعنيه. وعلى سبيل المثال، إذا ابتدأت كلمة بالمقطع su، سيتم تحضيرُ العقد التي تشيرُ إلى كلمة suri تليها عُقدة مشابهة أصغر حجماً. وفي حال كان المقطع الثاني من الكلمة هو mac، سوف نجد عقدةً تعني Pachacamac متبوعة بأربعِ عُقَدٍ أصغر حجماً لينتج عنها كلمة sumac، وهي أولى كلمات القصيدة التي ضَمّها كتاب *Comentarios reales* لغارسيلاسو الإنكي.

في ٢٩ شباط/فبراير ١٧٥٢ أدرَجَ الأوغسطيني دومينيكو جيورجي كتاب *Apologetic Letter* في القائمة الكاثوليكية للكتب المحظورة (Index of Prohibited Books) واصفاً الكتاب بأنّه عملٌ قَبلانيّ[1] يهزأُ بالإيمان الصحيح. وقد تَتَبَّعَ الأب جيورجي تأويل سانسيفيرو ودفاعه عن الكويبو الوثنيّ وصولاً إلى دفاعه عن الهيروغليفية المصريّة والأرقام الفيثاغورثيّة لجماعة الصليب الوردي واليهود القبّالة. فهؤلاء القبّالة وفق الأب جيورجي، قالوا إنّ الربّ أخٌ لنا وشبّهوه - سُبحانَه - هو وابنه آدم بِعُقدَتين مربطوتَين في شريطٍ واحد. ووفق الأب جيورجي، مثّلَ القَبّالةُ وجه الكفرِ المروّع للعالم الجديد. وبعد مضيّ سنة، نشر سانسيفيرو اعتراضاً دافع فيه عن كتابه. وقد اعتبر الكرسي الرسوليّ حججه غير مقنعةٍ وأبقى على حظرِهِ الكتاب. وفي ٢٢ آذار/مارس ١٧٧١، توفّي رايموندو دي سانغرو، أمير سانسيفيرو في نابولي، دونِ أن يُعتَقَ كتابه.

بالنسبة إلى القارئ المعاصر، إنّ كتاب *Apologetic Letter* لسانسيفيرو يبقى لغزاً، ولا شكّ في أنَّ الكويبو أبجدية استثنائية في تنوعها وعبقريّتها وجمالها وصَنعَتِها (احتوى كتاب سانسيفيرو بصفحاته الملونة الرائعة على الكثير منها). وكما في الطباعة الأوروبية التقليدية، إنّ فنَّ الكويبو، فضلاً على أنّه وُجِدَ لنقل

[1] قَبلانيّ (Kabbalistic) متعلّق بالقَبّالة وهي معتقدات وشروحات روحانية فلسفية يهودية تفسر الحياة والكون والربانيات. (المترجم)

المعنى، كان قبل كل شيء فناً بصرياً وُلِدَ من رحم الصّور كما الكتابة بمُجمَلها.[١] لا تعيدُ الكتابة إصدارَ الكلمة المنطوقة، بل تُحيلُها مرئيّةً فحسْب. لكن لا بدَّ من مشاركة الرموز البصرية في المجتمع الذي ينشط فيه الفنّان. وكما يقول الشاعر الكندي روبرت برينغهورست (Robert Bringhurst) في مقدّمة كُتيّبه الطباعيّ، إنَّ "الطباعة تزدَهرُ كهاجس مشترك، إذْ تنعدم المسارات كلها حين تغيب الرغبات والتطلّعات المشتركة".[٢] لا أدلّةَ لدينا، ونحن في مكاننا القصيّ هذا، لمساعدتنا على فهم تلك الرغبات والتطلّعات التي كانت لإمبراطورية الإنكا، لكن علينا افتراض أنَّ الأمثلة التي وصلتنا عن الكويبو توفّرت على ملامح كان باستطاعة الفرد المنتمي إلى ذلك المجتمع إدراكها وتمييز بعضها عن بعض، وبذلك ميّز البليغة عن الخرقاء، والواضحة عن المضطربة والمشوّشة، كما أنَّ قلّة منها كانت أصليّةً فقط، إذ إنَّ معظمها كان مقلَّداً... إذا ما سلَّمنا بالطبع أنَّ البلاغة والوضوح والأصالة كانت جميعها مزايا معروفة للقارئ الإنكيّ وأنّه كان يعبأُ بها.

يرى عددٌ من الباحثين المعاصرين أنَّ سانسيفيرو طرح طريقة جديدةً لقراءة الكويبو استلهما من الألغاز والأُحجيات التي راجت في أوروبا القرن الثامن عشر، وذلك أكثر من اعتماده على علم اللغويات.[٣] ويعتقد أولئك الباحثون أنّ الكويبو رغم تطورها الكبير، فإنها كانت نظاماً للعدّ وأداةً للتذكُّر على غرار تلك الأجهزة التي استُخدمت في الأميركيتَيْن من ساحل بريتيش كولومبيا حتى قمم جبال الآنديز الجنوبية. ومن الصحيح اليوم أنَّ الكويبو تستخدم في مناطق معيّنة من البيرو وذلك حصراً لتخزين المعلومات الرقمية، لكن عدداً من الوثائق الإسبانية من زمن الاستعمار تتحدّث عن كاتبٍ إنكيّ يستخدم العُقَدَ كذاكرةٍ مساعدة، وكانَ

---

١ ينطبق ذلك على المجتمعات الشفوية والكاتبة. "فجميع الشعوب المعروفة بالشفوية تستخدم نظامين مختلفين ومتوازيين للتواصل: يقوم الأول على اللغة، والآخر على البصر"، آني-ماري كريستين:
L'Image écrite ou la déraison graphique (Paris: Flammarion, 1995), p. 7.

2 Robert Bringhurst, *The Elements of Typographic Style* (Vancouver: Hartley and Marks, 1992) p. 9.

3 See Marcia and Robert Ascher, *Code of the Quipu: A Study in Media, Mathematics and Culture* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1981), p. 102.

باستطاعته قراءة سير وقصائد مطوّلة وأن يحفظ الذاكرة الوثائقية لأحداث الماضي. في الثقافات الأخرى، استخدم الشعراءُ القوافي والأوزان لأغراض مماثلة.

كانت الكويبو وسيلةً سهّلَت حفظ النظام في مجتمع الإنكا، "فالحروب الوحشية والنهب والطغيان الذي مارسه الإسبان كانَ لِيُفني أولئك الهنود لولا أنّهم اعتادوا حُسنِ التدبير والانضباط"، كما كتَب بيدرو ثيثا دي ليون (Pedro Cieza de Leon) الّذي أضاف أنّ الأسفار استمرّت بعد قدوم الإسبان، وذلك "بتعاون زعماء الإنكا وحَفَظَة الكويبو على إدارة شؤون الإنكا، وفي حال أنفق أحدهم أكثر من الآخر، عوّض أولئك الأقلّ إنفاقاً الفرق حتى يكون الجميع على قدم المساواة".[4]

يقول برينغهورست إنَّ "الطباعةَ هي الأدب"، وإنّ "أهمّيتها في إتمامه وتفسيره لا تقلّ عن أهمية العزف بالنسبة إلى التأليف الموسيقي"،[5] لكن ما لا نعرفه في حالة الكويبو هو كيف نميّز الكاشف وما هو البليد، كما أنَّ قراءة كلَيهما جماليّاً وتأويليّاً (هرمنيوطيقيّاً)، لا بدّ أن تكون بالضرورة ضرباً من التخمين، وربما التخمينُ الملهَم. ومع ذلك، يبقى تخميناً.

رغم هذا، ربّما يكون هنالك عدد محدود من الأدلة التي تساعدنا على فهم القليل (الغامض بالنسبة إلينا) عن ذلك الحسّ العمليّ والجمالي الذي خضع له الحرفيّون في مملكة الإنكا. ومنَ المؤكّد صحّتُه أنَّ الإسبان حينَ سلَبوا المدن الإنكية، عمدوا إلى صهرِ التحف الذهبية الآسرة التي جمعوها من الكنوز الملكية وكنوز العامّة وحوّلوها إلى سبائك من أجل سهولة توزيع الغنائم. وبإمكان الزائر في متحف الذهب في سانتافي دي بوغوتا أن يقرأ الأبيات المحفورة على الحجر فوق بوابة المتحف، التي يقول فيها أحدُ السكان الأصليين مخاطباً الغزاة الإسبانيين: "إنني لأعجَبُ لعماكم ورُعونتكم في تحطيم جواهر بهذا الجمال وجعلها طوباً وحجارة"

4 Pedro Cieza de Leon, *Cronica del Peru Cuarta parte*, vol. 3, ed. Laura Gutierrez Arbulu (Lima: Pontificia Universidad Catolica del Peru y Academia Nacional de la Historia, 1994), p. 232.

5 Bringhurst, *Elements of Typographic Style*, p. 19.

٥

كيف نسأل؟

لقد عرفتُ دوماً أنَّ كلمات الآخرين ساعدتني على التفكير. الاقتباسات (والاقتباسات المغلوطة) والحواشي، وما تبدو أنّها طرقٌ مسدودة، والاستكشافات والبحث المضني، وسيرُ المرءِ وراء خطواته والقفز إلى الأمام؛ جميعها تبدو لي وسائل ناجعة للتساؤل. أجد نفسي متعاطفاً مع ليلى في **حكاية ليلى والذئب** لأنها سلكت طريقاً آخر، وكذلك مع قرار دوروثي في السّير في طريق القرميد الأصفر.[1] إنَّ مكتبتي، رغم ترتيبها أبجدياً وفق الموضوع، فإنها ليست مكاناً مرتّباً بقدر ما هي مكانٌ يعجُّ بالفوضى كأنها أحد بازارات الخُردة حيث تعثُرُ على كنوزٍ لا يعرِف قيمتها سواك. بإمكانك أن تعثُر فيها على كلّ ما ترغب فيه لكنّك لن تعرفها قبل أن تراها بأمِّ عينك. فالتعرُّف يعادل تسعة أعشار الإنجاز.

وبما تسعفني به الذاكرة، كنتُ أعتقد أنّ مكتبتي تحتوي على إجابةٍ عن أيّ سؤال كان. وإن لم يكن لديها الجواب، سيكون لديها إعادةُ صياغةٍ أفضل لذلك

١ من رواية **ساحر أوز العجيب**، وهي رواية للأطفال كتبها ليمان فرانك بوم وعززها دنسلو بالرسوم. نشرتها أصلاً شركة جورج إم هيل في شيكاغو في ١٧ أيار/مايو ١٩٠٠ (المترجم)

السؤال من شأنها أن تضعني على سكّة فهمه. كنتُ في بعض الأحيان أبحث عن مؤلِّفٍ أو كتابٍ محدّد بدافع الاهتمامِ بموضوع ما، لكنني في غالبية الأحيان كنتُ أترك للمصادفة أن تقودني: المصادفة أمين مكتبة ممتاز. لقد استخدم القرّاء في العصور الوسطى "إنياذة فيرجيليو" كأداة للتنجيم. كذلك يفعل روبن كروزو الشيء نفسه إلى حدٍّ كبير حين يفتح **الكتاب المقدّس** ملتمساً أن يجد لنفسه سبيلاً وسط لحظاتِ طويلة من اليأس. بالنسبة إلى القارئ الحقيقيّ، إنّ بإمكان أي كتابٍ أن يكونَ بمنزلة الوحي الذي يستجيب عند طلَبِه ويجيبُ حتى عن الأسئلة التي لم تُطرَح بعد، كأنّه ترجمةٌ لما سمّاه جوزيف برودسكي "النَقرَة الصامتة"[1] بالنسبة إلي، إنني أجدُ التنجيم الذي تقدّمه شبكة الإنترنت قليل الفائدة؛ ربما لأنني ملّاحٌ سيئ في الفضاء الإلكتروني، أو لأنَّ الإجابات التي تقدّمها شبكة الإنترنت تكون إمّا حرفيَّةً جدّاً وإما شديدة الابتذال.

تستريح مؤلّفات برودسكي فوق رفوف مكتبتي على ارتفاعٍ تطولُهُ يدي. كان برودسكي قد حُكمَ مرّتَين بالحَجرِ النفسيّ على خلفيّة اتّهامه بمؤامرةٍ وهمية من جهاز الاستخبارات السوفياتية (كي جي بي). بعد ذلك، حُكمَ بالنفي الداخلي إلى معسكر اعتقال شمالي روسيا، حيث أُجبِرَ على العمل في مزرعة حكومية في درجة حرارةٍ تصل إلى ثلاثين مئوية تحت الصّفر. ورغم الظروف الرهيبة، وبفضل مشرفه الطيّب، سُمِحَ لبرودسكي أن يتبادل الرسائل، وأن يكتُب أيضاً "قدراً معقولاً" من الشعر (كما ذَكَر بعد خروجه). ودأب أصدقاؤه على إرسال الكتب إليه، وخلال قراءاته المستفيضة، اصطفى برودسكي أربعة شعراء أصبحوا الأكثر أهمية بالنسبة إليه نتيجةً لما سمّاه "تفرّدِ أرواحهم" كان أولئك الشعراء هم: روبيرت فروست، ومارينا تسفيتايفا، وقسطنطين كافافيس، وويستن هيو أودن. وان الأخير قد قال ذات مرّة إنّ الصورة المفضّلة لدى فروست كانت صورة بيتٍ مهجورٍ أضحى أطلالاً. وفي حوارٍ جمعَ الناقد سليمان فولكوف (Solomon Volkov)، ببرودسكي، أشارَ فولكوف إلى أنَّه في الوقت الذي تقتَرنُ

---

[1] يُرجّح أنّ برودسكي يعني بـ"النقرة الصامتة" أو "الضربة الصامتة" التعبير الموسيقي الذي يعني الاستراحة في اللحن. (المترجم)

فيه ثيمةُ الأطلال المهجورة بموضوعي الحرب أو الكارثة الطبيعية في الشعر الأوروبي، فإنها أصبحت لدى فروست "كناية عن الشجاعة وصورةً للإنسان اليائس وكفاحه من أجل البقاء" ومن دون أن يقوّض الصورة بتفسيرها، اتّفق برودسكي مع رأي فولكوف، لكنه فَضَّلَ من وجهة نظره أنَّ النص إذا ما رغب في مقترحٍ كهذا، فعليه حينئذ ألا يتعمّد طرحه بمباشرةٍ فاقعة. كان برودسكي شكوكاً حِيالَ أيّ رواية تتعلّق بالأحداث التي تواكبُ الفعل الإبداعي: يجب إفساح المجال للنص لكي يتحدّث بمفرده خلال ورطته الغرامية مع القارئ. وكما قال، إنَّ "ظروفاً كالسجن والاضطهاد والنّفي، ربما تتكرّر، لكن النتيجة بمعناها الفنيّ غير قابلةٍ للتكرار. في نهاية المطاف، لم يكن دانتي وحده من أُبعِدَ عن فلورنسا". بعد سنواتٍ لاحقة، وحين أُبعِدَ برودسكي نفسَه عن روسيا، وفي شتاء مدينة البندقية التي أحبّها، راح يقرأ متاهات المدينة العائمة فوق الماء مثل ما اعتاد قراءة شعرائه الأربعة في الشمال الروسي المتجمّد... مثلَ شيء "تتحدّثُ فيه الحياة إلى الإنسان" وقد كتَبَ برودسكي قائلاً: "المدينةُ التي تبدو فيها الكلماتُ... أشبه بمحاولاتٍ لتخليصِ الكتابةِ من نقرَةٍ صامتة"

يا أنت: أينَ تمضي؟ سألَ القارئُ الخَيَّالَ،
ذلك الوادي مُهلكٌ حين توقَدُ المراجلُ،
وفي البعيدِ، تفوحُ روائحُ القاذورات،
تلكَ الفجوةُ هي القبر الذي سيؤوبُه طويلُ القامة.

W. H. Auden
Five Songs, V

تبدأ أكثرُ التساؤلات صعوبةً بتخمينٍ موفَّق غالبية الأحيان. لدى وصولِهما إلى قمّة المطهَر، يُحذِّرُ فيرجيليو دانتيَ من أن يتساءل عن كلّ شيء، إذْ ليسَ من الضروري أن يقع كلّ شيء في نطاق المعرفة البشرية.

مجنونٌ ذاك الذي يخالُ العقلَ البشري
قادراً على اجتياز المسلَكِ المتناهي
الجامعُ ثلاثةً في أقنوم واحد
حَسبُ البشر بما هو كائنٌ في مظهره
فلو اطّلعوا على كلّ شيء
ما كان من حاجة إلى أن تلدَ مريم
ولعلّكَ رأيتَ الراغبين عبثاً
أولئك الذين كانَ يمكن إرضاء رغباتهم
فإذا بها تجعلهم في حدادٍ أبديّ.

وبُغيةَ توضيح وجهة نظره، يضيفُ فيرجيليو قائلاً: "أعني أرسطو، وأفلاطون أيضاً وآخرين غيرهم"، ثمّ يُطرِقُ رأسه صامتاً لأنّه أيضاً أحد أولئك الذين

حاولوا إرضاء نزواتهم.[١]

دوماً شدّدت الفلسفة المدرسّية (السكولائيّة) على ضرورة قبول النتائج: لقد رأت أنَّ هذا المبدأ يكفي للبرهنة على محدوديّة العقل البشري. أوضحَ توما الأكويني الفرقَ بين الرغبة في أن نعرف "لماذا"، وبين الرغبة في أن نعرف "ماذا"، وذلك بقوله في كتابه *Summa Theologica*، إنَّ "للبرهان شقّين، يُعرَف أحدهُما بواسطة السّبَب ويُدعى propter quid، فيما يُستَدلُّ على الآخر بواسطة الأثَر ويُدعى quia" بمعنى آخر: ليس عليك أن تسأل لماذا يوجد شيء ما، إنّما عليك ببساطة أن تبدأ بـ"لأنَّه" ثم تستكشف وجوده. في السنوات الأولى من القرن السابع عشر، خرَجَ فرانيس بيكون برأي معاكس حول التساؤل البشري: "إذا انطلق الإنسان من اليقينيات"، يقول بيكون، "فإنّه سينتهي إلى الشكوك؛ أمّا إذا رضي أن يبدأ من الشك، فإنّه سينتهي إلى اليقين".[٢]

من الواضح تماماً أنَّ اللغة هي الأداة الأساسية للتساؤل والتأمل والتفكير والبرهان. فبعد نَفيِه من الفور، وكأنّ خسارته عالمه اقتضت أن يطمئنّ إلى وجودِ لغته، بدأ دانتي تأليف كتابه *De vulgari eloquentia* **[في البلاغة العاميّة]**، وهي أطروحته حول اللغة العامية واستخداماتها في الشعر الغنائي. وكما ذكرنا سابقاً في هذا الكتاب، فإنَّ بوكاتشيو يرى أنَّ **الكوميديا** لربما تكون قد كُتِبَت باللاتينية في بادئ الأمر قبل أن تتغيّر إلى الفلورنسية الإيطالية. ولربما يكون دانتي قد ألّفَ كتاب *De vulgari eloquentia* باللاتينية لأنّه شعَرَ أنّها وسيلة علمية أتاحت له استكشافاً أفضل لما نظر إليها كلغة سوقية آنذاك ("لغة العامّة"). وطوال قرون عِدّة، لم يكد هذا النص يجد من يقرأه، إذ بقي منه ثلاث مخطوطاتٍ قروسطية

1 *Purgatorio,* III:34–42, "Matto e chi spera che nostra ragione / possa trascorrer la infinita via / che tiene una sustanza in tre persone. // State contenti, umana gente, al quia: / che, se potuto aveste veder tutto, / mestier no era parturir Maria; // e disiar vedeste sanza frutto / tai che sarebbe lor disio quetato, / ch' etternalmente e dato lor per lutto."; 43–44, "io dico d'Aristotile e di Plato / e di molt' altri."

2 Thomas Aquinas, *Summa Theologica,* pt. 1, q. 2, art. 2, 5 vols., trans. Fathers of the English Dominican Province (1948; repr. Notre Dame, Ind.: Christian Classics, 1981), vol. , p. 12; Francis Bacon, *The Advancement of Learning,* I:v.8, in *The Advancement of Learning and New Atlantis,* ed. Arthur Johnston (Oxford: Oxford University Press, 1974), p. 35.

فقط، ولم تُطبَع حتى عام ١٥٧٧

يستهلّ دانتي كتاب **في البلاغة العاميّة** ببيانٍ تشهيريّ يقول إنَّ اللغة التي يتعلّمها الأطفال الرضَّع وهم في أحضان أهاليهم لَهِيَ أكثر نُبلاً من اللغة المصطنعة والنصوص التشريعية التي يتعلّمونها في المدرسة. وللدفاع عن طرحه، يقتفي دانتي تاريخ اللغة منذ القصص التوراتية حتى عصره الراهن آنذاك. وكما يقول؛ إنَّ أول لغةٍ في التاريخ كانت العبرية، وهي هبَةٌ وَهبَها الربّ للبشر وأتاحت لهم التواصل في ما بينهم، كما أنَّ آدم كان أول الناطقين بها. وبعد المحاولة البشرية الرعناء لبناء برج بابل، انقسمت اللغة البدائية المشتركة بين البشر إلى لغات عدّة، وذلك عقاباً على ما اقترفوه، ولذلك لم يعد البشر قادرين على التواصل في ما بينهم، وعمّت الفوضى في عالمهم. وقد اقتضى العقاب الربّاني آنذاك ألا تعزلنا اللغة عن معاصرينا فَحَسْبْ، بل أن تحولَ أيضاً بيننا وبين أسلافنا الذين تكلّموا بطريقة تختلف عن الطريقة التي بدأنا نتكلّم بها.

بعد وصوله إلى سماء الأنجم الثابتة، يقابل دانتي روحَ آدم الذي خاطبهُ قائلاً: "أي بنيّ، لم يكن بسبب هذا النفي... تذوّقُ ثمار الشجرة... إنّما تجاوُزُ الحدّ"، ثمّ سأله دانتي الأسئلة التي شغلَت معاصريه: كم بلغت مدّة إقامتك في جنّة عدَن؟ وكيف كانت حياتك بعدها على الأرض؟ وكم لبثتَ في كهف الكنوز قبل أن يُخرجك المسيح؟ إلى أن وصل دانتي سؤاله الأخير لآدم عن اللغة التي تكلّمَ بها في الجنّة؟ وقد أجاب آدم عن هذا السؤال بقوله:

اللّغةُ التي كنتُ أنطق بها انقرضت حقاً
من قبل انهماك سلالة نمرود
بالصّنيع الذي ليس له أن يتمّ
وبفعل متعة البشر التي تتغيّر
وفقَ حركات السماء، لم تَدُم قَطُّ
أي واحدةٍ من آثار العقل

أرادت الطبيعة أن ينطق الإنسان
لكن في أيّ شاكلة؟
ذاك ما تركته الطبيعة لكم لتقرّروه بما يرضيكم.[1]

لقد تغيّرت أفكار دانتي حول أصول اللغة منذ أطروحته *De vulgari eloquentia* التي ذكّر فيها أنَّ الربّ هو من مكّنَ آدم من النطق وأعطاه اللغة ليتكلّم بها أيضاً. في **الكوميديا**، يقول آدم إنّه في الوقت الذي حباه الربّ بنعمة النطق، أوجَدَ هو بنفسه اللغة التي تكلّم بها، وهي أول لغةٍ بشريةٍ انقرضت قبل بابل. لكن أيّ لغةٍ كانت تلك اللغة الأولى؟ للإجابة عن هذا السؤال، يقدّم آدم مثالاً حول الاسم الذي كان ينادي به الربّ قبل السقوط من الجنة وبعده مستخدماً كلمات عبرية هي: "I" وتُلفَظُ jah [ياه]، ثمّ El [إيل] وتعني "القدير".[2] لذا، لا بدّ أن يستنتج القارئ أنَّ اللغة التي كانت متداولةً في جنّة عدن هي العِبرية.

يحاول دانتي في أطروحته تبرير التفوّق الذي كان للعبريّة. لقد أسبغَ الربّ على آدم ما يسمّيه دانتي forma locutionis [نمطاً لغويّاً]. "بهذا النمط اللغوي تكلّمت ذريّته كلّها إلى أن بنت تلك الذريّة برج بابل الذي سيوصفُ بأنه برج الاضطراب". وَرِثَ أبناء عابِر النمط اللغوي إيّاه، وهم الذين صاروا يكنّون بعدَ عابِر بالعبرانيين. وقد ظلّت تلك اللغة معهم من دون غيرهم حتّى بعد وقوع المعمعة الكبرى [اضطراب اللغة بعد انقسامها]، وذلك بغيةَ أن يخرج من بينهم مُخَلِّصُنا الذي كان بمقدوره استخدام اللغة كنعمَةٍ وليس كنقمة. على هذا النحو، ابتدع العبرية أوّلُ البشر الذين وُهِبوا نعمةَ الكلامِ.[3]

1 *Paradiso*, XXVI:115-17, "non il gustar del legno / fu per se la cagion di tanto esilio, / ma solamente il trapassar del segno"; 124-32, "La lingua ch'io parlai fu tutta spenta / innanzi che a l'ovra iconsummabile / fosse la gente di Nembrot attenta: // che nullo effetto mai razionabile, / per lo piacere uman che rinovella / seguendo il cielo, sempre fu durabile. // Opera naturale 'ch'uom favella; / ma cosi o cosi, natura lascia / poi fare a voi secondo che v'abbella."

٢ المرجع السابق نفسه، ص.١٣٢-١٣٨

3 Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, edited and translated from the Latin by Vittorio Coletti (Milan: Garzanti, 1991), pp. 14-15.

لكن البقايا المبعثرة لتلك اللغة الأولى، أشلاء الأنماط اللغوية التي ورثتها سلالة آدم، لم تكن كافيةً للتعبير عن الأفكار والتجلّيات التي اعتَمَلت داخل البشر وتمنّوا نقلَها إلى الآخرين. لذا كان من الضروري استثمار اللغة المتاحة بين أيدي البشر (في حالة دانتي كانت الفلورنسية الإيطالية هي المتاحة له) في سبيل بناء نظامٍ ربّما يتيحُ لشاعرٍ موهوب مقارَبَةَ الكمال المفقود ومجابهة لعنة بابل.

الكلمات هي بدايةَ كلّ شيء في التقليد اليهودي-المسيحي، واستناداً إلى شُرَّاح **التلمود**، فإنّ الربّ قبل ألفَي عام من خلقه السماء والأرض، أوجَدَ سبعة أشياء أساسية هي: عرشه السماوي، وجنّتُهُ إلى يمينه، وجهنّم إلى يساره، والحرم السماوي في مواجهته، وجوهرة محفورٌ فيها اسم المسيح، وصوت ينادي من الظُّلمة أَنْ "ارجعوا يا بني آدمّ!"، والتوراةُ مكتوبة بلهبٍ أسود على رَقٍّ أبيض. كانت التوراةُ أولّ الأشياء السبعة، كما أنَّ الربّ استشارَ التوراة قبل خلقه العالم. وافقت التوراة على فكرة الخَلق بشيء من التردّد نظراً إلى خشيَتِها من إثم مخلوقات العالم. مُدرِكَةً المقصَد الإلهي، ترجّلَت الحروف الأبجدية عن تاج أغسطس حيثُ كانت منقوشةً بحروفٍ من اللهب، ثمّ قَالَت واحداً تلوَ الآخر لله: "لُخلَق العالَمَ منّي! اُخلُق العالَمَ منّيَا!". ومن بين الحروف الستة والعشرين، اختارَ الربّ الحرفَ beth[1] أيْ الحرف ب، وهو أوّل حروف كلمة Blessed التي تعني مُباركة، وهكذا خُلقَ العالم من الحرف ب. لاحظَ المفسِّرون أنّ الحرف الوحيد الذي لم يتقدّم بأيّ مطالب كان حرف الأَلف؛ ولِقاءَ تواضعه، كافأه الربّ بجعله أوّل حروف الوصايا العشر.[2] بعد سنوات لاحقة، لخّص القدّيس الإنجيلي يوحنَّا المعمدان، بشيء من صبر نافد، الحكايةَ الطويلةَ لمقولة "في البدء كانت الكلمة". تلكَ القناعةُ القديمةُ هي مصدرُ الاستعارة التي ترى في الربّ مؤلّفاً وفي العالم كتاباً، كتاباً نحاول قراءته، كما أنّنا مكتوبون في سطوره في الوقت نفسه. وبما أنّ المفترضَ بكلمة الربّ أن تكون تامّةً وكاملة ليسَ لأيّ جزءٍ من الكتاب

١ الحرف باء، وهو الحرف الثاني في معظم اللغات السامية. (المترجم)

2 See Louis Ginzberg, *The Legends of the Jews*, 7 vols., vol. 1: *From the Creation to Jacob*, trans. Henrietta Szold (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998), pp. 5–8.

المقدّس أن يكون غامضاً أو عَرَضيّاً، بل لا بدَّ من أن يكون لكلّ حرفٍ مكانه المقصود، ولكلّ كلمةٍ معناها. في محاولاتٍ لقراءة ولتفسير كلمة الربّ على نحوٍ أفضل، فإنّ اليهود في فلسطين ومصر، خلال القرن الميلادي الأول تقريباً، وربّما تحت تأثير الديانة الفارسية، بدؤوا تطوير نظامٍ لتأويل **التوراة والتلمود والقبّالة**، أو "التقليد"، وهو مصطلحٌ وضعه الصوفيّون والثيو-صوفيّون بعد قرونٍ لاحقة، وأصبحوا يُعرَفون بالقبّاليين. في **المشناه** *Mishnah*، وهي خلاصةٌ للتوراة الشفويّة جمَعها وحررها الحَبْر يهودا الناسي حوالى القرن الميلادي الثاني، ثمّة إدانةٌ للفضول البشري الذي يتجاوز الحدود المباحة: "ليتَهُ لم يولَد، كائناً من كان الذي يفكّر في أربعة أشياء: ما الذي في الأعلى، وما الذي في الأسفل، ماذا قبلُ، وماذا بعد".[1] تتحاشى القبّالة استنكاراً كهذا بتركيزها على كلمة الربّ ذاتِها، التي تشتمل بالضرورة على كلّ هذه الأشياء في كلّ حرفٍ من حروفها.

في منتصف القرن الثالث عشر، طوّر تلميذٌ فذٌّ من القبّالة، هو الباحث الإسباني إبراهيم أبَو العفيا[2] (Abraham Abulafia)، تقنيّة تجمع بين الحروف وبين التّنجيم بالأرقام، وذلك عبر التجارب العرفانية، وربما استواحها من لقاءاته سادة الصوفيين خلال أسفاره الكثيرة، وقد سمّاها "طريقة الأسماء" اعتقد أبو العفيا أنَّ طريقته ستُعينُ الباحثين في كتابة تأويلاتهم وتأمّلاتهم بمزيج شبه لا نهائيّ من الحروف الأبجدية. شبّهَ أبو العفيا تلك الطريقة بالتنويعات التي تُعزَفُ في مقطوعةٍ موسيقية (تشبيهٌ يُجلّهُ الصوفيّون)، إذ كان الفرق بين الحروف والموسيقا أنّنا نستوعب الموسيقا بالروح والجسد، فيما نستَقبِلُ الحروفَ بالروح، وكما يقولُ مَجازٌ قديم إنَّ العيونَ نوافذ الروح.[3]

---

1 Quoted in Gershom Scholem, *Kabbalah* (New York: Dorset, 1974), p. 12. In the Jewish tradition, the *Mishnah* is held to be infallible.

٢ إبراهيم أبو العفيا، وبالعبرية أبراهام أبو العليا) ١٢٤٠-١٢٩٢)، قبّالي وُلد في إسبانيا، وانخرط في دراسة الشريعة و**التلمود** والدراسات والحسابات القبّالية. وقد درس كذلك مؤلّف ابن ميمون **دلالة الحائرين** لكنه فسره وفق المنهج القبّالي.

٣ "سِرَاجُ الجسد هو العين، فَإِنْ كانت عَيْنُكَ بَسِيطَةً فَجَسَدُكَ كُلُّهُ يكونُ نَيِّرًا"، **إنجيل متّى** (٦:٢٢)

على سبيل المثال، جَمَعَ أبو العفيا بأسلوب منهجيّ بين الحرف الأول في الأبجدية العبرية، وهو حرف الألف، وبينَ الحروف الأربعة الأولى لـTetragrammaton، وهو اسمُ الربّ الذي يُحَرَّمُ نطقه. كانت تلك الحروف مجتمعةً هي YHWH يهوه، ليحصل على أربعة أعمدةٍ تتضمن خمسين كلمةً لكلّ حرف من الحروف الأربعة. بعد سبعة قرون لاحقة، في نصف الكرةِ الأرضيةِ الآخر، وفي القارّةِ التي لم يخطر لأبو العفيا وجودها، تخيّل خورخي لويس بورخيس مكتبةً ستحتوي هذه التركيبات كافة في سلسلةٍ لا حصرَ لها من المجلّدات المتطابقة في تنسيقها وعدد صفحاتها؛ الاسم الآخر لهذه المكتبة هو "الوجود".[1]

على غرار دانتي، رأى أبو العفيا أنّ اللغة العبرية التي رآها أمّ اللغات جميعها، احتوت على توافق اصطلاحيّ بين الأصوات والأشياء التي دّلت عليها تلك الأصوات، وتلك كانت أُعطية من الربّ كما قال. لذلك سخرَ أبو العفيا من أولئك الذين قالوا إنَّ بإمكان الرضيع الذي لا يملكُ القدرة على التواصل تعلّمُ العبرية بديهيّاً؛ وهو ما رآه أبو العفيا مستحيلاً لأنّ ذلك يتطلّبُ اضطلاع أحدهم بتعليم الاصطلاحات السيميائية للطفل. وقد تحسَّر أبو العفيا لنسيانِ اليهود لغةَ أجدادهم، وتطلَّعَ بشَغَفٍ إلى مجيء المسيح، يومَ تُستَردُّ معرفتهم بتلك اللغة بِكَرَم من الربّ.

وعلى أساس أنه من أكثرِ المعجَبين بالمعلّم الإسباني ابن ميمون، الذي ذاع صيته في القرن الثاني عشر، رأى أبو العفيا أنَّ المؤلّفات التي وضَعها بنفسه، وتحديداً كتاب *Life in the Other World*، وكتاب *Treasure of the Hidden Eden*، هي تتمّةٌ لمُؤلَّف ابن ميمون الشهير *Guide of the Perplexed* [**دلالةُ الحائرين**]، وهو كُتَيِّبٌ إرشادي للطلبة الذين يدرسون الفلسفة الأرسطوية ويَحارونَ في أمر التناقضات الظاهرة بين الفلسفة اليونانية وبين النصوص التوراتية. ولحلّ تلك المعضلة، تحاشى أبو العفيا التقنيات التقليدية للقبّالة، التي استندت إلى sefirot (القوى والقُدراتُ الربوبيّة) وإلى mitzvoth (الوصايا والمبادئ في التوراة)، ورأى أنَّ فهمَنا اللّه يأتي

1 Jorge Luis Borges, "La biblioteca de Babel," in *Ficciones* (Buenos Aires: Sur, 1944), pp. 85–95.

من التفاعل بين الفكر الجليّ بحدّ ذاته، وبين فعل تَحقُّقِ الجلاء نفسه.[١] يسمحُ هذا المثلثّ الديناميكي لفضولنا بالسّعي خلْفَ مقصَده الأزليّ.

اللّذة بالنسبة إلى أبو العفيا ثمرةٌ للتجربة الصوفية، وهي غايتها الأساسية أيضاً، كما أنّها أكثر أهميةً من نَيلِ الأجوبة العقلانية. بذلك، إنَّ أبو العفيا يختَلف عَلَناً مع كلّ من أرسطو وابن ميمون، اللّذَين اعتقدا أنَّ بلوغ الخير الأسمى هو الضالة المنشودة. مُستَنداً إلى التصادف الاشتقاقي بين الكلمات العبرية ben "ابن"، و binah، "إدراك" أو "فكر"، قال أبو العفيا إنَّ مفهوم الأفكار كان يعادل المفهوم الجنسي. وفي محاولته التوفيق بين المبادئ الأبيقورية وبين مفهوم voluptas، أو اللذة الحسِّية وفق المنظور الإلهي، فإنَّ دانتي جَعَلَ الشاعر الروماني ستاتشيوس يقوده مع فيرجيليو إلى الأقاصي العُلوية للمَطهَر، حيث يشاهدون في الشرفة السادسة قبل وصولهم إلى شجرة الثمرة الغريبة والمحرّمة كيف "ينهمر الماء النقيّ من الصخرة العالية... غامراً أوراق الشّجر".[٢] ذلك الماء هو الذي سيُطَهِّرُ مياه بارناسوس، ينبوع الشّعر الذي يقول ستاتشيوس إنّهُ شَرِب منه حين اكتشف أعمال فيرجيليو. يقول ستاتشيوس الذي يتطّهرُ في جبل المطهر من ذنب التبذير في حياته (ومن دون أن يعلم أنّه يتحدّث إلى فيرجيليو) إنَّ **الإنياذة** "كانت أُمّاً لي... وكانت مربّيتي في الشعر"[٣]، وهنا ينظر فيرجيليو إلى دانتي بحزم لمنعه من كشف هويته للشاعر، لكنَّ ابتسامةً على شفتي دانتي تدفع بستاتشيوس إلى

١ القدرات العشر عند القبّالة هي: التاج، والحكمة، والإدراك، والمحبة والعطف، والقوة والعدالة، والجمال، والنصر، والعظَمة، والأساس والملكوت الربّاني. ويقال أنّ هنالك ٦١٣ من الوصايا والمبادئ (mitzvot) منها ٣٦٥ ناهية "لا تفعل"، و٢٤٨ موجِبة "عليكَ فعله". انظر:

Luic Jaccops, *The Jewish Religion: A Companion* (Oxford: Oxford University Press, 1995), pp. 450, 350.

2 *Purgatorio,* XXII:137–38, "cadea de l'alta roccia un liquor chiaro / e si spandeva per le foglie suso."

في إدانة دانتي الأبيقوريين في الفصل السادس من "الجحيم"، فإنّه يذكر فقط مفهومهم حول أنّ الروح تموت مع الجسد. وهو لا يذكر تمجيد الأبيقوريين اللذة.

3 On the spring, see *Purgatorio,* XXII:65; *Purgatorio,* XXI:97–98, "mamma / fumi, e fummi nutrice, poetando."

السؤال عن الأمر، فَيأذنَ فيرجيليو بدانتي أن يخبرَ ستاتشيوس أنَّه يقف في حضرة مؤلِّف **الإنياذة** بلحمه ودَمه. بعد ذلك ينحني ستاتشيوس ليحتضن قدم فيرجيليو (لأنّ الأشباح يمكن أن تُقهَرَ بالعاطفة أيضاً) لكنَّ فيرجيليو يمنعه قائلاً:

كلّا يا أخي،
لا تفعل، لأنّك خيالٌ يشاهدُ خيالاً.

بعد ذلك يعتذر ستاتشيوس موضحاً أنّ حبّه لفيرجيليو أنساه أنّهُما مجرّد لا شيء: "أتعاطى مع خيال كأنّه شيء موجود" بالنسبة إلى دانتي الذي يُجِلُّ فيرجيليو ومثلَ ستاتشيوس يرى فيه "المجد والنّور" للشعر بأسره ويُقرُّ "بالعناية الطويلة والحب العظيم... التي جعَلَتني أُنقّبُ عن كتابك"، فإنَّ على اللّذة الفكرية التي تحقّقت بالقراءة أن تتحوّل الآن إلى لذّة أخرى أكثر سموّاً.[1]

أخذ تلامذةُ أبو العفيا نتاجَه إلى مراكز الثقافة اليهودية خارج شبه الجزيرة الإسبانية، وبصورة رئيسية إلى إيطاليا التي أصبحت في القرن الثالث عشر معقلاً متقطّعاً للدراسات القبّاليّة.[2] وكان أبو العفيا نفسه قد زار إيطاليا عدة مرات وعاش فيها لما يزيد عن عقدٍ من الزمن. ووفق ما نعلم، زار روما عام ١٢٨٠ بهدف تحويل البابا عن المسيحية. وقد يكون دانتي عَرَف أفكار أبو العفيا من المناظرات العلمية التي جَرَت في مدن مختلفة بعد زيارة أبو العفيا، وخصوصاً في الحلَقات الفكرية في بولونيا. لكن من غير المرجّح، كما نبه أمبرتو إيكو، أن يكون هنالك شاعر في عصر ما قبل النهضة أراد الاعتراف بتأثير مفكّر يهودي.[3]

بعد مرور قرنين من الزمن، جاء الأفلاطونيّون المحدَثون في عصر النهضة واستفاضوا في استكشاف الفنون التوفيقيّة لأبو العفيا، وذلك في بناء آلات الذاكرة

1 *Purgatorio*, XXI:131–32, "Frate / non far, che tu se' ombra e ombra vedi"; 136, "trattando l'ombre come cosa salda"; *Inferno*, I:82–84, "lungo studio e 'l grande amore / che m' ha fatto cercar lo tuo volume. "

2 See Sandra Debenedetti Stow, *Dante e la mistica ebraica* (Florence: Editrice La giuntina, 2004), pp. 19–25.

3 Umberto Eco, *La ricerca della lingua perfetta* (Rome: Laterza, 1993), pp. 49–51.

التي اخترعوها، كما أنّهم أنقذوا مُعتَقَدَ أبو العفيا في أهمية اللذة –وبالأخص لذّة الإشباع التي تنجُم عن كِلتا التجربتين الصوفية والعقلية – وأنقذوا كذلك مفهومه حول العقل بكونه وسيطاً مبكّراً بين الخالق ومخلوقاته. بالنسبة إلى دانتي، إنّ لذّة الإشباع تتحقق في نهاية رحلته حين "يتشتّتُ" ذهنه لرؤية المشهد المُطلق الفائق الوصف؛ وهو الدورُ الموكل للوسيط الذي ينتمي إلى الشاعر نفسه.[١]

إذا كان الربّ قد وهب الأنماط اللغوية لآدم بالتزامن مع الهِبَةِ الإلهية الخاصة الممثّلة بفعل الخلق، وذلك كما تخيّل أبو العفيا، عندئذ تنعكس تلك الهِبة التشارُكية بفعل الإبداع الفني الذي ينجزه الشاعر. فالعمل الأدبي كما رآه أفلاطون محاكاةٌ تقول كذباً لأنّها "صور زائفة" مع ذلك، إنّ تلك الأكاذيب بالنسبة إلى دانتي "non falsi errori" [افتراءات غير كاذبة]، وبمعنى آخر: حقيقة شعرية.[٢]

تُقدّمُ لوحةٌ فنية ضخمة رسَمَها سيما دا كونيغليانو (Cima da Conegliano) مثالاً على تلك الحقيقة التي تُستَنبَطُ من "صورٍ زائفة". تُصَوِّرُ اللوحة الموجودة حالياً في مدينة البندقية، التي يعود تاريخها إلى ما بين ١٥٠٦ و١٥٠٨، مشهداً طبيعياً نرى فيه تلالاً تعلوها الأبراج، كما تظهرُ أسوار مرفأ بحري. وفي الأمام، يقف أسَدُ القديس مارك على اليابسة والماء في آن معاً، وهو بذلك يعكس طبيعة البندقية الطموحة كدولة البرّ والبحر (Stato da mare &Stato da mare)[٣]. للأسد أجنحةٌ متعددة الألوان، وهو يضعُ كفّه الأمامي الأيمن على كتابٍ مفتوح، ويحيطُ بهذا الوحش أربعة من القدّيسين: أمام وجه الأسد المحاط بالهالة يقف القديس يوحنّا المعمدان والقديس يوحنا الرسول، وفي مواجهة رُدفه تقف القديسة مريم

1 See Stow, *Dante e la mistica ebraica*, pp. 41–51; *Paradiso*, XXXIII:140, "la mia mente fu percossa."

2 See Plato, *The Republic*, bk. 2, 376d–e, trans. Paul Shorey, in *The Collected Dialogues of Plato*, ed. Edith Hamilton and Huntington Cairns (Princeton: Princeton University Press, 1973), p. 623; *Purgatorio*, XV: 117.

3 See Giovanni Carlo Federico Villa, *Cima da Conegliano: Maître de la Renaissance vénitienne*, translated from the Italian by Renaud Temperini (Paris: Réunion des musées nationaux, 2012), p. 32.

المجدلية والقدّيس جيروم، ومن البعيد في الخلف عند سفح منحدرٍ تعلوه بعض الأبنية في مدينة بعيدة، يَظهَرُ خيّالٌ معمَّمٌ على صهوة حصانٍ أبيض. الكتاب الذي بيدِ الأسد هو **الكتاب المقدّس**، وتُظهِرُ صفحاته المفتوحة كلماتٍ هي تحيّةُ الملاكُ الذي استقبلَ القديس مارك لدى وصوله إلى البندقية:Pax tibi، Marce، Evangelista meus [السلامُ عليك يا مارك، أيّها المُبَشِّر]، وذلك وفق ما تقول الروايات. أمّا القدّيسون، فيظهَرون مجتمعين في ثنائيّتين يُتمِّمُ بعضها بعضاً: يوحنا المعمدان ومريم المجدلية، وهما النّشطَان يقرآن كلمة الربّ في العالم، ويوحنا الرسول وجيروم وهما المتأمّلان ويحمل كلٌّ منهما مخطوطة ويقرآن كلمة الربّ في الكُتُب. ويشارك الأسد في قراءة الكتابين بالتساوي.

القراءة مهمّةٌ يتعذّر اكتمالها. فحتى لو حللنا كلّ مقطعٍ من مقاطع نصٍّ ما وفسّرنا تلك المقاطع بكلّ ما فيها، فإنَّ القارئ العنيد يبقى مهجوساً بقراءات سابقيه التي سوف تُشكّلُ نصّاً جديداً بسرديّةٍ وبمعنى جديدَيْن ومفتوحَين على التأويل. وحتى لو نجحت تلك القراءة الثانية، فإنّ النص الذي شكّلَتهُ القراءات الأولى يظلّ حاضراً في التفسيرات والحواشي اللاحقة واحداً تلو آخر إلى أن نحيطَ بكامل المعنى المتبقّي للنص. إنّ نهاية كتابٍ ما هي ضَربٌ من التمنّي. على غرار بُرهان زينون الإيليّ في استحالة الحركة، فإنّ الحقيقة المُفارِقة التي يجب على جميع القرّاء تقبّلُها، هي أنَّ القراءة مهمةٌ متواصلةٌ على الدوام لكنها أيضاً ليست مشروعاً بلا نهاية، إذ إنّك في نهاية المطاف، وذاتَ مساء لا يمكن التكهّنُ بموعده، سوفَ تقرأُ آخر الكلمات في آخر النصوص. سُئِلَ الحاخام ليفي إسحاق البيردوشيفي في القرن الثامن عشر عن سبب غياب الكلمة الأولى في جميع الأطروحات حول **التلمود البابليّ**، فأجاب قائلاً إنّ الحكمة من ذلك "أنّه ينبغي للقارئ المواظب – بصرف النظر عن عدد الصفحات التي يمكنه قراءتها – ألا ينسى أنّه لم يصل بعد إلى الصفحة الأولى"[1]، تلك الصّفحة الفاتنة التي ما زالت بانتظارنا.

1 H. Strack and G. Stemberger, *Introducción a la literatura talmúdica y midrásica* (Valencia: Institucion San Jeronimo, 1988), p. 76.

إذا ما فشلت مساعينا في العثور على الصفحة الأولى، فإنّ ذلك لا يردُّ إلى ضعف محاولتنا. ذات يوم، وخلال النصف الثاني من القرن الخامس عشر، أثارَ الفيلسوف البرتغالي إسحاق أبرافانيل (Isaac Abravanel)، الذي استقرّ في إسبانيا ونُفِيَ منها لاحقاً ليتّخذ من البندقية مهجَراً له، انطلاقاً من صرامة المبادئ التي علّمها في القراءة، أثارَ اعتراضاً غير مألوف على ابن ميمون. فبالإضافة إلى التوفيق بين أرسطو وبين التوراة، سعى ابن ميمون إلى استخلاص المبادئ الأساسية للعقيدة اليهودية من الكلمات المقدّسة للتوراة.[١] وقبلَ وفاته بمدة وجيزة عام ١٢٠٤، وجَرياً على تقليدِ تفسيريّ مختصر سَنَّهُ فيلون السكندري في القرن الأوّل، وَسَّع ابن ميمون قائمة فيلون لأركان الإيمان الخمسة ليجعلَها ثلاثة عشر رُكناً[٢] أصبحت تلك الأركان بعد ذلك التوسّع، وفق ابن ميمون، بمنزلة اختبارٍ لقياس الولاء لليهودية ولتمييز المؤمنين عن الأغيار. لكنَّ أبرافانيل، في معارضته عقيدةَ ابن ميمون، أوضح أنّ محاولة قراءة نصوص التوراة المقدّسة بغَرَض اجتزاء سلسلةِ من البديهيّات، إنّما هي أمر مُضلّل، هذا إن لم تكن هرطقة. لأنَّ الربّ، كما قال ابن ميمون، وَهَبنا التوراة كلّاً واحداً لا يمكن الاستغناءُ عن أيٍّ من أجزائه. وقد أكّدَ أبرافانيل أنَّ التوراة مكتَمِلَةٌ بذاتها، وأنّه ما من كلمة من كلماتها تزيد أهميةً أو تنقص عن أيّ كلمةِ أخرى. فبالنسبة إليه، ورغم أنّ علمَ التفسير كان مسموحاً بل موضِع استحسانٍ كفعلِ مواكب لحرفَة القراءة، فإن كلمة الربّ ليس فيها من تَورِية، إنّما أخذَت معنىً حَرفيّاً لا يقبَل اللّبس. كان أبرافانيل يُميّزُ ضمنيّاً بين الكاتب بصفته مؤلّفاً، وبين القارئ كمؤلّف أيضاً. لم يكن عمل القارئ يتطلّب تعديل النص المقدّس، روحيّاً أو ماديّاً، لكن استيعابه ككُلّ، تماماً كفهم حزقيلَ[٣] الكتاب الذي أعطاه إيّاه الملاك، ثمَّ الحكم عليه، إيجاباً أو سلباً أو كليهما، والعمل وفقاً لذلك.

1 See B. Netanyahu, *Don Isaac Abravanel, Statesman and Philosopher*, 5th ed., rev. (Ithaca: Cornell University Press, 1998), p. 122.

2 See Herbert A. Davidson, *Moses Maimonides: The Man and His Works* (Oxford: Oxford University Press, 2005), p. 72.

٣ النبي حزقيل أحد أنبياء بني إسرائيل بعد موسى (المترجم)

كان أبرافانيل سليل إحدى أقدم وأكثر العائلات اليهودية رُقيّاً في شبه الجزيرة الإيبيرية، ويُقال أنها تنحدر من سلالة الملك داوود. عَملَ والده مستشاراً مالياً لمملكة البرتغال، وكان ابنه ليون هيبيرو مؤلّف الحوارات النيو-أفلاطونية الشهيرة المعروفة باسم *Dialogues of* Love، التي كان أمير سانسيفيرو قد أصدرها لاحقاً من مطبعته في نابولي. كان أبرانافيل قارئاً نَهِماً سعى إلى قراءة كلمات الربّ، ليس تلك المخطوطة في طيّات المجلّدات فقط، بل أيضاً تلك المنقوشة في كتاب العالم الشاسع. وفي التقاليد اليهودية، إنّ المفهوم الذي يرى أنّ العالم الطبيعي هو التجلّي المادي لكلمة الربّ إنّما مصدرُهُ تناقضٌ توراتيّ ظاهر. إذْ ينصُّ سِفرُ الخروج على أنَّ موسى بعدما تلقَّى كلمات الربّ على جبل سيناء "جاء وحدَّثَ الشعب بجميع أقوال الرب وجميع الأحكام فأجاب جميع الشعب بصوت واحد وقالوا كل الأقوال التي تكلّم بها الرب نفعل" (**سفر الخروج** ٢٤- الآيات ٣-٤؛ اُنظُر: **سفر التثنية**، **وسفر اللاويين**، **وسِفر العدد**). لكن رسالة الآباء Abot في **المشناه**[١] *Mishnah* تقول إنّ **التوراة** أُنزِلَت على موسى وهو على جبل سيناء ثمّ "نقلها موسى إلى يشوع، ونَقلَها يشوع إلى الحُكماء والحكماء إلى الأنبياء والأنبياء إلى أعضاء الكنيس الأعظم" (١:١). كيف بالإمكان الجمع بين القولَين، ولا سيّما أنَّ كليهما يجب أن يكون صحيحاً؟ على غرار محاولات ابن ميمون وأبو العفيا للتوفيق بين الفلسفة الأرسطوية وبين **التوراة**، فكّر أبرافانيل في طريقة يمكن بها التوفيق بين النصوص السماويّة المتناقضة ظاهريّاً.

ظهرت في بدايات القرن الميلادي التاسع مجموعة تفاسير توراتية منسوبةً إلى أليعازر بن هيركانوس، وهو معلّم من القرن الثاني، وعُرِفَت تلك التفاسير باسم *The Chapters of Rabbi Eliezer* [**فصول الحاخام أليعازر**]، وقدَّمَ فيها أليعازر إجابةً حول اللّغز: "أمضى موسى أربعين يوماً على الجبل أمام الربّ تبارَك اسمه، جلس فيها كما يجلس التلميذ في حضرة معلّمه، وهو يقرأ تعاليم **التوراة** المكتوبة

---

١ **المشناه** أو الميشناه وهي مجموعة نصوص جَمَعها ونقّحها الحاخام يهودا الناسي بداية القرن الميلادي الثالث، وتحتوي على ما يسمّى التوراة الشفهية التي جُمِعَت بعد تدمير الهيكل الثاني سنة ٧٠ ق.م. (المكتبة الافتراضية اليهودية http://www.jewishvirtuallibrary.org/Mishnah)

صباحاً ويتعلّم تعاليم التوراة الشفويّة في المساء".[1]

هكذا تمثّلَت التوراة في صورتَين: مكتوبةً وشفَوية. أمّا المكتوبة، فكانت كلامُ الربّ الذي لا يتبدّل، وهو المحفوظ في الكتاب الذي سُمّي التوراة، وأمّا الشفوية، فهي الحوار المتواصل بين الربّ ومخلوقاته، والمنصوص في تفاسير المعلّمين المُلهَمين، والمصوّرُ في التّلال والأنهار والغابات التي في العالم نفسه. في القرن السابع عشر، وجد باروخ سبينوزا ذلك التجلّي المزدوج لله في القول المأثور God sive natura: الربّ [أو بكلمة أخرى] الطبيعة. بالنسبة إلى سبينوزا، إنّ الربّ والطبيعة هما نسختَان لنصٍّ واحد.

ربّما لأنّ أبرافانيل أدرَك أنَّ واجبنا يقتضي أن نقرأ النص بحذافيره، لا أن نضيف إليه كلماتنا، لذلك لم يثق الرجل المثقّف والمتبصّر في العالم بمفهوم الوحي الإلهي وكان كثير الشكّ في الأنبياء. لقد فضَّلَ أن يأخذ دور عالم اللّغة في المقارنة بين النُسَخ المختلفة، واستخدم مهاراته السياسية والفلسفية لفكِّ شيفرات كتابِ العالم في ضوء التوراة المكتوبة. ولأنَّ الربّ قد أصدر حكمه بطرد اليهود والعرب من إسبانيا بواسطة إحدى وسائله الغريبة، وهي التاج الكاثوليكي، وأرسَلَ الدّون إسحاق أبرافانيل إلى منفاه المؤلم، فإنّ الأخير سوف يفيد من هذه المحنة في تحويل ذلك التّيه القسريّ إلى تجربةٍ للتعلّم: ربّما يُحضِّرُ نفسه لدراسة صفحات من مجلّد الربّ الآخر، ولا سيَّما أنّها الآن مفتوحةٌ أمامه في الزمان والمكان.

بعدما حطّ رحاله في البندقية عام ١٤٩٢، طبّق أبرانافيل معرِفَته بـالكتاب المقدّس على المجتمع الجديد الذي وجده أمامه في كل مناسبةٍ صغيرةٍ أو كبيرة. وسأل نفسه مثلاً كيفَ يمكن مقارنة حكومة البندقية بالحكم الوحشي والإقصائي للملوك الكاثوليكيّين في ضوء تعاليم التوراة وبالأخذ بعين الاعتبار الاستقبال الفاتر الذي لقيه فيها. في سفر التثنية، الأصحاح ١٧، الآيات ١٤ إلى

1 *Pirke de Rabbi Eliezer: The Chapters of Rabbi Eliezer the Great According to the Text of the Manuscript Belonging to Abraham Epstein of Vienna,* trans. Gerald Friedlander (New York: Sepher Hermon Press, 1981), p. 63.

٢٠، نَجِدُ الأسلوب الذي ينبغي الحاكم اختياره لِيَصلُحَ حُكمه، واستناداً إلى أبرافانيل، فإنّ الملك الإسباني عصى تلك التعاليم المقدّسة.

لم يتّخذ فرديناد لنفسه، كما أمَرَ **سفر التثنية**، "نسخةً من الشريعة في كتاب من عند الكهنة"، ولم يقرأ بإخلاص "كلّ أيام حياته، [فلربّما] كان سيتعلّم أن يتقي الرب إلهه ويحفظ جميع كلمات هذه الشريعة وهذه الفرائض ليعمل بها". رأى أبرافانيل في معرِضِ إسهابه التفسيري أنّه في التفسير التلمودي لهذا المقطع، لم يكن اليهود مُلزَمين أن يحكمهم ملكٌ أو إمبراطور. لكنّهم إذا ما أرادوا الاختيار، فينبغي حينئذ للسلطات الملكيّة أن تخضع بالتأكيد لأحكام الأسفار. لقد أبى الملك فرديناند بوضوح أن يمتثل لتلك الأحكام. لذا، استنتج أبرافانيل أنَّ حكومة القضاة في البندقية كانت أقرب إلى شريعة **التوراة**، ورغم أنَّ أعضاءها تنكّروا علَناً لأحد الأحكام الأخرى للأسفار، وهو الذي يمنع على الحاكم "أن يُكدّس لنفسه الذهب والفضّة"، فإنّه يمكن القول عموماً إنَّهم خضعوا بنزاهةٍ لتعليمات جمهورية البندقية المتعلّقة بترشيد الإنفاق.

بتسخيره مهاراته السياسية لخدمة إخوانه، أصبح أبرافانيل زعيماً للجالية اليهودية المنفيّة في البندقية. وكان قبل كلّ شيء قارئاً مخلصاً وصارِماً، كما كان رجلاً عقلانياً وعملانيّاً، وباحثاً علمياً واثقاً بنفسه حتى في انتقاد "النزعات النبوية" لإرميا وحِزقيال، ولربّما كان على درايةٍ بدانتي وبـ**الكوميديا**، لأنّ العديد من الباحثين اليهود كانوا قد قرؤوا القصيدة وناقشوها في روما وبولونيا والبندقية. ومن المعروف أن الباحث يهودا رومانو قد حاضر في **الكوميديا** بين أبناء جالِيته، كما ترجَمَها مكتوبةً بالحروف العِبرية، كذلك حاول الشاعر إيمانويل دي روما (الذي ربّما يكون الشقيق التوأم لرومانو) أن يكتُبَ نُسخته الخاصة من **الكوميديا** من منظورٍ يهودي.[1]

يقوم جوهر الديانة اليهودية على الإيمان بعودة المسيح. استناداً إلى قراءاته الحثيثة لـ**التوراة**، وباستخدام معرفته في الرياضيّات، استنتج أبرافانيل أنَّ المسيح

1 See Eco, *Ricerca della lingua perfetta*, p. 50.

سيظهر عام ١٥٠٣ (تاريخٌ تم تأجيله على يدِ معاصرِ أبرافانيل هو الطبيب المتبحّر بونيت دي لاتّي Bonet de Lattes وذلك حتى ١٥٠٥). لقد خاب أمل أبرافانيل في هذا التوقّع، إذْ تُوفّيَ في ١٥٠٨ من غير أن يشهد أيّاً من المعجزات التي ستُعلِنُ قدوم المسيح. وعلى أساس أنّه بقي حَرْفياً حتى النهاية، لذا افترضَ أنَّ الخطأ إنّما كان في قراءته وليس في النصوص المقدَّسة التي استقى منها خلاصاته. ولربمّا يصحُّ الافتراض القائل إنَّ إخفاقه أكّدَ اعتقاده الراسخ بالمخاطر التي تنطوي عليها الغوايات التفسيرية.

وكما الحال مع تاريخ الكثير من المساعي البشرية، فإنَّ طموحاتٍ فضوليّة عظيمة ذهبت ضحيّةَ إخفاقات جزافيّة. لقد طُويت مساعي أبرافانيل لاستعادة الثقة التفسيريّة في مُجمَل النصوص المقدّسة، وفي مرآة العالم، وذلك جرّاء فشله في تحديدِ موعد قدوم المسيح، إذ كيفَ لأحدٍ أن يثِقَ في استنتاجاته السابقة في ضوء إخفاقه الأخير؟

رأي أبرافانيل أنَّ القراءة الصحيحة لـ**التوراة** هي تلك التي تكونُ اليدُ الطولى فيها يد العقل والمنطق، وليس الرغبات الحالمة. لكن مع ازدياد القيود المفروضة داخل أسوار الغيتو، فإنَّ يهود البندقية الذين كانوا يعدّون ما يزيد عن تسعمئة نَفَر عام ١٥٢٢، تطلَّعوا إلى ما يتجاوز القراءة الحرفيّة لـ**التلمود**: تطلّعوا إلى قراءة من شأنها أن تمنحهم أملاً سحرياً إن لم نقُل مؤازرةً عجائبيّة. في أوائل القرن العشرين، وصف راينر ماريا ريلكه غيتو البندقية بأنّها مدينةٌ مكتفيةٌ بذاتها، فبدَلاً من توسُّعها إلى الخارج باتجاه البحر تحت وطأة المساحة المحدودة المتاحة لليهود، فإنَّ المدينةَ نَمَت نحو السماء كأنّها بابل جديدة أشبه بمكانٍ لرواية القصص. كانت حكاياتُ السّحر هي القصص التي فضَّلَها أهل الغيتو وراحوا يتفنّون في روايتها.[1]

فضّلَ غالبية اليهود النبوءات الأولى لمعلّمهم الراحل (بصرف النّظر عن

---

1 See Attilio Milano, *Storia degli ebrei in Italia* (Turin: Einaudi, 1963), p. 668; Rainer Maria Rilke, "Eine Szene aus dem Ghetto von Venedig," in *Geschichten vom lieben Gott* (Wiesbaden: Insel Verlag, 1955), p. 94.

غياب دقّتها) أكثر ممّا فضّلوا الاستفادة من دروسه الدقّيقة. ومن أجل فهم أفضل للتسلسل الزمني الذي فشل التنبؤ به، بدأ يهود البندقية يُظهِرون تعطّشاً للعلم الباطني وفنّ الاستحضار القديم، لعلّها تساعدهم في وضع تاريخ جديد للقدوم المؤكّد للمسيح. انهمكت مطابع البندقية في إصدار كتُب القبّالة بدءاً بالرؤية الأبوكاليبسيّة وصولاً إلى كُتيّبات التنجيم (مثل كتب أبو العفيا) مستغلّةً التسامح المتأرجح لمحاكم التفتيش التي سمحت من وقتٍ إلى آخر بطباعة الكتب اليهودية، فيما منَعت بعضها كذلك.[١]

من بين تأويلاته الكثيرة، كان **التلمود** قبل كلّ شيء كتاباً للمعرفة الطبيعية والسحرية، ومع أنَّ الحاخام شلومو يتسحاقي المعروف باسم راشي[٢]، وهو أكبر الباحثين التلموديين، أعلن في كتاب **المشناه** أنَّ السّحَرة (mekhasheph) الذين يعملون السّحر "الحقيقي" ينبغي رجمُهُم، فإنَّ النّص التلمودي يميّزُ صراحةً بين تَعلُّم تلك الحِرفَة الغامضة وبين ممارستها.

بينما أوشكَ على الرحيل عن عمرٍ بلغ ١٢٠ عاماً، وبعدما بلَغَ درجةً من المعرفة حتى في أصغر الأشياء لكنّه مُنِع تعليمها بسبب عصيانه أحكامَ "السنهدرين" (مجلس زعماء اليهود)، تملّكت الحسرة قلبَ الحاخام أليعازر مثلَما تملّكت قلب فاوستذات يوماً، لأنَّ معرفته كلّها ذهبت هباءً. بعدَ ذلك كلّه قال أليعازر:

> أنا على درايةٍ بثلاثمئة من الأحكام – يقول بعضهم إنّها ثلاثة آلاف – المتعلّقة بزراعة الخيار، لكن أحداً قطّ لم يسألني عنها سوى

١ ألقى وعد الخلاص، المدعوم حسابيّاً الذي استحضره أبرافانيل (الذي سيتنصّل منه أبرافانيل نفسه نتيجة هولِه)، ظلاله مطولاً على صبرِ اليهود في القرون اللاحقة، وعام ١٧٣٤، كانَ على مجلس حاخامات البندقية إصدار مرسوم حرمان كَنسيّ بحقّ موشيه حاييم لوزاتّو لإعلانه أنّ أحد زملائه سيكون المسيح المنتظر الذي تأخر قدومه ٢٣١ سنة عن حسابِ أبرافانيل ولسبب غير مفهوم. انظر:
Riccardo Calimani, *The Ghetto of Venice*, translation by Katherine Silberblatt Wolfthal (New York: M. Evans, 1987), pp. 231–35.

٢ شلومو يتسحاقي هو حاخام فرنسي من العصور الوسطى، وإسهاماته الأهم بين اليهود الأشكناز في دراسة **التوراة**. اشتهر بكتابة تفسير شامل لـ**التلمود** بالإضافة إلى تفسير شامل لـ**التاناخ**. ونظر إلى راشي كـ"أب" لكل التفسيرات التي تلت تفسيره. (المترجم)

عكيفا بن يوسف. في إحدى المرّات، وبينما كُنّا سائرَين في الطريق معاً، قال لي: يا مُعلّم، أخبرني عن زراعة الخيار، فقلتُ شيئاً واحداً وإذا بالحقل يمتلئ كلّه بالخيار. فقال لي: يا مُعلّم، لقد علّمتني كيف أزرعها، والآن علّمني كيف أجتثّها من جذورها، فقلت شيئاً واحداً وإذا بها مجتمعةً كلّها في مكان واحد.

يقولُ **التلمود** حولَ عملٍ سحريّ كهذا: "لا ينبغي لك تَعَلُّم فعله"، (سفر التثنية، الأصحاح ١٨ - آية ٩) - "لا تتعلّمه لتَفعَلَه، بل لك أن تتعلّمَه لفهمه ولتعليمه" [1]

كانت الاستعانة بـ**التلمود** مسألةً جوهريةً للتأمّل في مسائل جسيمة كتلك. يطالِبُ كتاب *Shulkhan Arukh* [**قواعد السلوك اليهودي**] بتنحيةِ عامل الوقت جانباً في دراسة **التلمود**. اعتاد طلاب المدارِس الدينية قبلَ اختراع الطباعة نسْخ أسفار تلمودية مفردة بأنفسهم أو كلَّفوا الكَتَبَة هذه المهمّة، لكنَّ "النظام كان بطيئاً وعُرضةً للخطأ". [2] لذا كان لا بدّ من إيجاد حلّ لهذه المشكلة.

في أوائل القرن السادس عشر، كانت البندقية قد أصبحت بلا منازع مركزاً للنشر في أوروبا، وذلك لسببَين هما: مهارةُ عمّال مطابعها، ورواجُ تجارة الكتب فيها. ورغم أنَّ أول كتابٍ عبريّ طُبِعَ في البندقية، وهو كتاب *Arba' ah Turim* [**الأوامر الأربعة**] ليعقوب بن عاشِر، وكان قد صدَرَ عن مطبعة الحاخام مشلام كوزي وأبنائه، فإن صناعة الطباعة آنذاك كانت شبه محصورة في أيدي "الأغيار" مثل دانييل بومبيرغ وبيترو براغادين وماركو غويستينياني، الذين كانوا جميعهم يستأجرون خطاطين يهود عند طباعتهم كتُباً عبرية "لرسم الحروف والمساعدة في التصحيح" [3] رغم ذلك، فإنَّ الجهة التي طبعت الكتاب لم تكن هي النقطة المهمّة، بل كان المهم أنَّ الكتب العبرية أصبحت متوفّرةً بسهولة. بهذا، إنَّ اختراع غوتنبيرغ غيّرَ علاقة اليهود بكُتُبِهِم. وحتى أواخر القرن الخامس عشر،

1 Gideon Bohak, *Ancient Jewish Magic: A History* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), pp. 358–59.

2 See Marvin J. Heller, *Printing the Talmud: A History of the Earliest Printed Editions of the Talmud* (Brooklyn, N.Y.: Im Hasefer, 1992), p. 7.

3 Bomberg, quoted in Calimani, *Ghetto of Venice*, pp. 81–82.

لم تتمكّن سوى فئة قليلة من الجالية اليهودية من امتلاك مكتبة جيدة، فيما انصبّ القدر الأكبر من الجهد على تصحيح النُسَخ غير الصحيحة، وذلك للحصول على النصوص الصحيحة. ومع اختراع الطباعة، سرعان ما أدركَ أصحاب المطابع أنّ هنالك سوقاً واعدةً للكتب العبرية ليس في أوساط المجتمعات اليهودية فحَسْب، بل في أوساط "الأغيار" أيضاً. غَمَرَت طبعاتٌ عدة من **التوراة العبرية** وكتاب الصلوات والتفاسير الحاخامية والأعمال اليهودية اللاهوتية والفلسفية السوقَ لتصل إلى مختلف طبقات القرّاء جاعلةً من الدراسة الإلزامية لـ**التوراة** مسألةً أكثر سهولةً لدى اليهود. في المدة التي سبقت عام ١٥٠١، طُبِعَ مئة وأربعون مجلّداً في أوروبا إلى أنْ أنجزت البندقية تفوّقها الذي أصبح ملحوظاً في السوق العالمية.[١]

يُزعَمُ أنَّ دُرّةَ الكتب العبرية التي أصدرتها مطابع البندقية كانت الطبعة الكاملة الأولى من **التلمود البابلي**، وقد أصدرها دانييل بومبيرغ بعد نحو ٥٠ عاماً من وفاة أبرافانيل. كان دانييل فان بومبيرغهين (Daniel van Bomberghen)، هو الاسم السابق لدانييل بومبيرغ (Daniel Bomberg) المولود في مدينة أنتويرب، والذي انتقل إلى البندقية عام ١٥١٦، حيثُ أسّسَ نفسه هناك وترجَمَ كُنيَتَهُ إلى العبرية. وأثناء إقامته التي امتدت لثلاثة عقود في البندقية (إذْ عاد إلى مسقط رأسه أنتويرب عام ١٥٤٨ وتوفّي فيها بعد عامٍ من عودته)، أصدَرَ بعض أفضل الكتب اليهودية وأكثرها أهميّةً، ومن بينها: *Biblia rabbinica* (**التوراة العبريّة** بترجمة آرامية وتفسيرات وضَعَها أبرز الباحثين في العصور الوسطى). وفي لفتَةٍ ألمعيَّةٍ منه، أهدى الكِتاب إلى البابا ليو العاشر. ومع أنَّ بومبيرغ كان رجل أعمال قبل أيّ شيء آخر، ونشَرَ ما اعتقد أنّه سيجني من ورائه ربحاً، فإنه كان دوماً رجلاً يُحرّكُه دافعٌ يشبه ما دعاه بعض الباحثين "مقاصد تبشيرية"، وكان ناشراً أحبَّ العمل الذي انخَرَط فيه. ولربما في محاولةٍ منه للالتفاف على الرقابة، أصدر إلى جانب الكتب اليهودية التي طبعها عام ١٥٣٩، كرّاساً معادياً للسامية بعنوان *Itinera*

1 *Editoria in ebraico a Venezia*, catalogo de la mostra organizzata da Casa di Risparmio di Venezia, Comune di Sacile (Venice: Arsenale Editrice, 1991).

deserti de judaicis discipline [التيه اليهودي في الصحراء] من تأليف جيرارد فيلتويك (Gerard Veltwyck)، وقد كان ذلك إصداره الوحيد المعادي للسامية.[1]

وبمساعدة راهبٍ يُدعى فيليس دا براتو، بدأ بومبيرغ إصدار فهرس مطبوعاته بالحروف العبرية، وذلك بطباعة أسفار موسى الخمسة، تلَتْها مختاراتٌ من أسفار الأنبياء ثمّ التلمودين البابلي والفلسطيني مع شروحات الحاخام راشي. ومن أجل طبعته من التلمود، استأجر بومبيرغ مجموعة باحثين من اليهود وغير اليهود اجتمعوا لإتمام هذه المهمة، وبذلك أرسى أنموذجاً لتحرير الكتب اليهودية اتّبَعَتهُ معظم دور الطباعة الأوروبية في ما بعد.

كان التلمود البابلي، الذي صدر في مجموعة تتألّف من اثني عشر مجلّداً، مشروعاً ضخماً احتاج بومبيرغ ثلاثة أعوام لإتمامه. لم يكن بومبيرغ من محبّي التدبيج إذ لا تحتوي صفحة العنوان أيّ إشارةٍ إلى شعار العائلة أو علامة المطبعة. نقرأ في صفحة العنوان الخاصة بفصل بيساشيم (في المجلّد الثالث من التلمود الذي أصدره بومبيرغ) ما يأتي[2]:

> قسم بيساشيم وعيد الفصح اليهودي والحمل الفَصحيّ والضريبة، مع تفاسير راشي وتوسافوت وبيسكي توسافوت والعاشري خاليةً من أيّ صعوبة ومناسبة تماماً لغرض الدراسة. ولولا عونُ الربّ لنا، ما كان لهذه الطبعة أن ترى النّور. نسأل الربّ أن يُقدِّرَنا على إتمام الطبّعات الستّ بأكملها كما ينوي دانييل بومبيرغ الأنتويربي[3]، الذي طُبِعَ هذا الكتاب في مكتبته، هنا في مدينة البندقية.

رغم أنَّ عدداً من الفصول التلمودية كانت قد ظهرت مسبقاً في مدن أخرى، فإنَّ تلك كانت هي المرّة الأولى التي طُبِعَت فيها المجموعة بأسرِها كمجلّد بحثيٍّ متكامل. وقد اعتمد بومبيرغ في طبعته على المخطوطة الوحيدة المتبقية

1 Heller, *Printing the Talmud*, pp. 135–82.

٢ مقتبسة من المصدر السابق نفسه، ص.١٤٢.

٣ نسبة إلى مدينة أنتويرب البلجيكية. (المترجم)

والمعروفة باسم "مخطوطة ميونخ لعام ١٣٣٤" كان تصميم طبعة بومبيرغ متميّزاً لجهة كفاءته وأصالته أيضاً. إذ يظهر النص التلمودي نفسه بخطٍ عبري داخل مربّع يتوسّط كلّ صفحة، كما يظهر تفسير راشي في الهامش الداخلي، فيما يأتي تفسير tosafot أو "الإضافات" (شروحات نقدية وضعها عدّة مفسّرين آخرين) على الهامش الخارجي، كما كُتِبَت الخطوط في كِلا الهامشين بحروف قوطية شبه متصلة تُعرَف باسم "الحاخامية" أو "راشي" اتّبعَت طبعات **التلمود البابلي** اللاحقة كافة نموذج تصميم بومبيرغ بالحفاظ على تنسيق النص والتفاسير والإبقاء على مواضع الكلمات والأحرف كما هي. رأى الباحث الفرنسي مارك-آلان أوكانين أنَّ تصميم بومبيرغ لـ**التلمود** مستوحى من تصميم مدينة البندقية نفسها، وربما يمكن القول إنّه استوحِي من موقع الغيتو داخل المدينة، إذْ كان يشبه نواةً يهوديةً تلفُّها البندقية، وهي المدينة التي تحيطُ بها الماء واليابسة كإطار في قلبِ إطارٍ في قلبِ آخر. ولمنع اليهود من "التجوّل أثناء الليل"، يقفل زوجٌ من الحرّاس بوابَتيْ الحيّ عند منتصف الليل، وقد أُجبِرَ اليهود على دفع رواتبِ الحارِسَين. يُشاهَدُ هذا الوصف الذي سردناه للمدينة في خريطة منظوريّة للبندقية طبَعها جاكوب دي بارباري عامَ ١٥٠٠ وتُظهِرُ الغيتو محاطاً بالأقنية المائية وصفوف المباني مثلَ جزيرةٍ نَصِّيّة وَسَطَ صفحةٍ تحيطُ بجوانبها الحواشي.[1]

مثلَ أيّ زائر إلى البندقية، لا بدّ أنّ بومبيرغ قد أُخذَ ببُنيةِ المدينة المرصّعة والملتوية، وسواءَ أكانت المدينة نفسها وشبكة الأقنية والجزُر التي تحتويها، أم كان الغيتو المحاط بها الذي يبدو كصورة مصغّرة عن تصميم حَضَريّ أكبر؛ هي ما ألهمت ذلك التصميم، يبدو من المرجّح أنَّ خيالَ بومبيرغ قد عَكَسَ بوعي أو من غير وعي معالم المكان الذي استوطن فيه، والذي كان أشبه بمتاهة. أدِر خريطة البندقية وحيّها اليهودي بشكلٍ مائل وسوفَ ترى شيئاً أشبه بصفحة من التلمود: خطوطها المصقولة ملتويةٌ ومصدوعةٌ مثلَ صورةٍ في حُلم. بذلك،

1 Marc-Alain Ouaknin, *Invito al Talmud*, trans. Roberto Salvadori (Turin: Bottati Boringhieri, 2009), p. 56; for the map, see the front endpaper in Calimani, *Ghetto of Venice.*

تبدو المدينة الفريدة الوهمية التي يكتشفها جميع الزوّار مصوّرةً في كتاب مثلها يفسّر كلمةَ الربّ. وكما يفسّر **التلمودُ** كتاب **التوراة**، كذلك تفسّر البندقيةُ كتاب الطبيعة. ومثلما يحيطُ **التلمود** وحواشيه المتبحّرة بكلمة موسى للبشرية، كذلك يحيطُ بالبندقية التي من نارٍ وهواءٍ برُّ الربّ وبحرُه اللّذَين يفسّران القلاع الملتهبة وهي عائمةٌ بين البرّ والبحر مع الأنفاس التي يطلقها المتكلّم النشوان.

ذات يوم أشار ج. ك. تشيسترتون إلى أنّ "قوّة الرب ربما تجعله قادراً على تحمُّلِ الرتابة. لعلّهُ يقول للشمس كلّ صباح: 'أعيديها ثانيةً،' ويقول للقمر كلّ مساء: 'هيّا من جديد'"[1] وبمعيار الكون أو النجوم، إنّ كتابَ الربّ فريدٌ ومتكرّرٌ في آنٍ معاً، ونحنُ، الذين نمثّلُ هوامشه السّفليّة، نحاول أن نحذو حذوه، فحين يُؤطّرُ جوهر البندقية الفريد إلى الأبد بمزيج متنافرٍ من الحواشي الجغرافية والمعمارية والشعرية والفنية والسياسية والفلسفية؛ فإنّ **التلمود** يعيدُ (بفضل اختراع غوتنبيرغ) نسخَ صحوته الراسخة مرّة تلو أخرى وطبعة إثر طّبعة، وفي تصميم كلِّ صفحةٍ من صفحاته. ولأنّه ليس ثمّة من تصميم ارتجاليّ، فإنّ مخطّط البندقيةَ ومخطّط تلمودِها على حدٍّ سواء يتيحان للقرّاء اختبار ذكائهم الفطريّ وذاكرتهم الثقافية بواسطة هذه الخرائط المصوّرة.

يعرِف أيّ زائرٍ إلى البندقية أنّ الخرائط لا تجدي معها نفعاً. وحدها التجربة المكرورة لأرصفتها وجسورها وساحاتها وواجهات مبانيها البرّاقة وترسانتها المحروسة بالأُسود الحجرية من عصورٍ شتّى، التي لا بدّ أنّ يكون دانتي قد شاهدها؛ ربما تسمح بدرجة قليلةٍ من المعرفة بالاتّساق المتعرّج لهذه المدينة. إذ تسلتزم معرفةَ البندقية أن يتركَ المرء لنفسه أن تضيعَ فيها على النحو الذي تحدّث فيه الرومانتيكيون عن التّيه في ثنايا كتاب. يعرِف الضّليعون بالبندقية، حتى وهم معصوبو الأعين، أين يجدون أنفسهم دوماً، يعرفون ذلك باللمس أو الرائحة أو الصوت، يقرؤون المدينةَ بعيون عقولهم، يقرؤون كلّ انثنائة وكلّ منعطف.

التلمود أيضاً بلا خرائط، مع ذلك، فإنّ القارئ الكدود والحكيم سوف يعرف

---

1 Gilbert K. Chesterton, *Orthodoxy* (New York: John Lane, 1909), p. 108.

كيفَ يسيرُ في صفحاته متّكئاً على ذاكرته وقوّة اعتياده. في اختبار القراءة الخاص بـ"اليشيفا[1]"، وهو الاختبار المعروف باسم Shass Pollak (من Shass وهي اختصارٌ لـ**التلمود** بالعبرية، وPollak "البولندية")، يُفتَحُ **التلمود** عشوائياً ويوضَعُ دبّوس على إحدى الكلمات. وعلى القارئ الذي يخضع للامتحان أن يعرِف ما هي الكلمة التي تقابلها في المكان نفسه من الصفحة التالية، وبعدَ الإجابة عن السؤال يُغرَز الدبوس لينفذ إلى الصفحة التالية، وسوفَ تحدِّد الإجابات هل كان القارئ باحثاً حقيقيّاً، أيْ شخصاً "ترك نفسه تضيع في **التلمود**" ومن ثَمَّ كان قادراً على استحضار النص كاملاً في مخيّلته، إذ إنَّ القارئ الحقّ لـ**التلمود** يعرف تحديدَ موقعه دوماً.[2]

أشارَ القديس بونافنتورا في القرن الثالث عشر إلى أنّ الربّ بعدما خلق العالم بكلمَته، أدركَ أنّ ذلك العالم بدا ميّتاً على الصفحة، "لذا رأى ضرورةَ أن يكون هنالك كتابٌ آخر ينيرُ الأول لبيان معاني الأشياء" استنتجَ بونافنتورا أنَّ "هذا هو الكتاب المقدّس الذي يُبيّن أوجهَ الشّبه بين الأشياء وخصائصها ومعانيها كما جاءت في كتاب العالم"[3] بالنسبة إلى بونافنتورا، وكما الحال مع التلموديين أيضاً، فإنَّ أحد الكتب (**التوراة**) هو الدليل لقراءة كتابٍ آخر (**العالم**)، وكِلا الكتابَين يحتوي النَصَّ نفسه في الجوهر. واصل المفسّرون التلموديون نسخَ النص وتوضيحه والتوسُّع فيه واضعينَ الأسس لمستوياتٍ من القراءات التي تُدرِك أنَّ كتاب العالم إنّما هو لوحٌ شاسِعٌ تستمرّ الكتابةُ فيه. بهذه الطريقة، إنَّ القراءة تتقدّم في اتّجاهين: تشقّ طريقها نحو الجوهر العام للنص في محاولةٍ لفهمه،

---

١ يشيفا أو مثيبة، وتعني جلوس بالعبرية، وتلفظ: يِشيڤاه، وهي مدرسة يهودية دينية حيث يتم فيها تعليم مصادر الهالاخاه (الشريعة اليهودية) وخاصة التلمود، وكذلك طرق الإفتاء في الديانة اليهودية. (المترجم)

٢ أنا في غاية الامتنان لآرثر كيرون Arthur Kiron من "معهد المجموعات اليهودية في جامعة بنسلفانيا" على هذه المعلومات. أحالني السيد كيرون إلى كتاب جورج.م. ستراتون: "The Mnemonic Feat of the 'Shass Pollak,'" *Psychological Review* 24, no. 3 (May 1917): 181–87.

3 Saint Bonaventure, *Collationes in Hexaemeron,* 13.12, quoted in Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt* (Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 1981), p. 73.

ثمّ تصلُ إلى الأجيال المقبلة من القرّاء الذين تُنبِئ قراءاتهم بنصٍّ فريد يضافُ إلى النصوص المتراكمة إلى ما لا نهاية.

ولربّما من دون الاعتراف بذلك التفرُّد كجزءٍ منها، فإنَّ بالإمكان العثور على البندقيّة في التوتّر الجاري ما بين دافعَيْ القراءة: من جهة، مدن قليلة تكثُرُ الثرثرة حول أساطيرها وتاريخها، فالبندقية تفرض على زائرها منذ اللحظة الأولى أن يستكشف جذورها الخيالية في البرّ والبحر، وفي البناء والطِّباع، مع تأمّلٍ عميقٍ في كلّ خطوةٍ يخطوها الزائر وهو يسيرُ مع قنواتها المائية نحو منابعها الأسطورية، ومن جهةٍ أخرى، إنّ البندقية ترغبُ في تحديد هويتها في الحاضر عبرَ سلسلة متلاحقة من القراءات التاريخية، وباستبعاد أيّ قراءة جديدة ينظر إليها على أنها مكرورةٌ وسائدة، بل المطالبة بأخرى جديدة. ليس ثمّة من بُندقيةٍ مكتفية، إذ إنَّ جذب القارئ إلى اتجاهين متعاكسين نحو المدينة النظرية في كتب التاريخ، ونحو المدينة المتخيّلَة في القصص والصّور في آنٍ معاً، هي أشياء مألوفة تماماً في العملية التي أضاعت خلالها البندقية نفسها (مثلما فعل العالمُ أيضاً).

حكاية سرقة المتعصّبين في مدينة البندقية رُفات القديس مارك من ضريحه في الإسكندرية عام ٨٢٨ هي واحدة من الحكايات المعروفة على نطاق واسع. نتيجةً لهذه "السرقة المقدّسة"، حلَّ القديس مارك وأسَدهُ محلّ القديس ثيودور وتنّينه كشعارٍ للمدينة. مع ذلك، إنّ كلا القديّسَين يعتلي اليوم ساحة القديس مارك في صحبةٍ وادعة. يُغيّرُ الأسدُ القارئ رمزيته الخاصة ويزيد أهميتها باستمرار؛ فأحياناً يظهر مع الكتاب مفتوحاً للدلالة على الازدهار، فيما يظهر مغلقاً في أحيان أخرى للإشارة إلى فترةِ الحرب بسيفٍ أو مع هالة معظم الأحيان. ومع أنّ رمزيّته كانت موضع تساؤل دائم، فإن هاتَين القراءتين لا تزالان تحظيان بشعبيةٍ واسعة.[1]

يشير ابن ميمون في كتابه *Hilkhot Talmud Torah* [قوانين لدراسة التوراة] إلى

1 See, e.g., Marina del Negro Karem, "Immagini di Potere: Il Leone Andante nel Battistero di San Marco di Venezia," *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arte* 162 (2003–4): 152–71.

أنَّ "مدّة الدراسة يجب أن تنقسم إلى ثلاثة أقسام: الثلثُ الأول لـالتوراة المكتوبة والثاني لـلتوراة الشفوية، أمّا الثلث الأخير، فهو للتفكّر واستخلاص النتائج من فرضياتٍ محدّدة ولاستنباط معنى من آخر ولمقارنة أشياء بأخرى ولوضع القواعد التي تبغي دراسة التوراة عبرها إلى أن يصل المرء لمعرفة أنَّ التوراة هي أساس هذه القواعد، وفي النتيجة فهم ما هو محلّلٌ وما هو محرّم عبر ما يتعلّمه سماعاً. عند ذلك، يبلغ التلمود. بالنسبة إلى ابن ميمون، لا ينبغي للباحث، الذي يبلغ الحكمة، تكريس نفسه لقراءة التوراة المكتوبة (كلمات الأنبياء) أو للاستماع إلى التوارة الشفوية (التفاسير المتبحّرة) لكن بإمكانه تكريس نفسه حصراً للدراسة "وفقاً لاتّساع عقله ونضوج فِكره"، ساعياً وراء فضوله.[1]

وبالطبع، إنّ أسد كونيجليانو مألوفٌ في البندقية، إذ نَراهُ في النقوش المحدودة البروز والمزاريب واللافتات وشعارات النّبالة وزينة النوافير والفسيفساء ونوافذ الزجاج الملوّن وأغطية الآبار والكُوى وأحجار الأساس والمنحوتات الفردية - كتلك المجاورة لمبنى الآرسنال - وفي الرسوم المنتشرة في سائر المتاحف؛ ولا يكاد يوجد مكانٌ في المدينة لا تجد فيه الأسد حاضراً. متهادياً كالموسيقا، وبرأسه المكبّر أو المنحوت بمسقطٍ أماميّ، أو جاثماً على وِركَيه مثل حيوانٍ أليف مترقّب؛ أو مُختزَلاً مثل هِرّ الشيشاير على نحوٍ لا يُبقي منه سوى تكشيرته، أو حاشراً جسده النافر العضلات داخل إطارٍ مُذهَّبٍ وفاخر؛ أو مطبوعاً كختمٍ في الملصقات الرسمية، أو مغموداً في الأجراس البلاستيكية مع الثلج المصنّعَ في الصين... تكادُ تجد الأسد في كل شبرٍ من البندقية. وعلى أيّ حال، سواءَ أكان بحضوره الوحشيّ أم بانعكاسه المجازي من الزخارف وغيرها مما يحيط به، إنَّ أسد القديس مارك يختزن دوماً دلالاتٍ تفوق ما تفترِضُه قراءةٌ مُفرَدة. ومثلما يقفُ الأسدُ في لوحة كونيغليانو بينَ قدّيسي الحياة الفعلية وتلك التأمُّليّة، كذلك نلمحُ الخيّالَ الذي لا يكاد يُرى مسمَّراً بين كتابَي الربّ، مُستطلعاً المشهد

---

1 *Mishneh Torah: The Book of Knowledge by Maimonides*, edited according to the Bodleian codex, with introduction, Biblical and Talmudical references, notes, and English translation by Moses Hyamson (Jerusalem: Feldheim, 1981).

من خلفِ العلامات المقروءة للكتاب والعالم، كأنّه يقول في حَدسه أنْ ما من كتابٍ وافٍ بنفسه (كما قال ابن ميمون بشجاعة)، إذ أضافَ الفنان خياراً ثالثاً إلى اللوحة هو علامة الشيء التي تكافئ أداةَ أبو العفيا.

يوصي المزمور (٣٢) بأن "لا تكونوا كفرس أو بغل بلا فَهم. بلجام وزمام يُكَمُّ لئلاّ يدنو إليك" كما يضيف المزمور (٣٣): "باطلٌ هو الفرَس من أجل الخلاص، وبشدة قوّته لا يُنجي" مطَوّقاً جهل الأسد، وهو على دراية بأنَّ ذلك لن يقيه الأذيّة، ومحيلاً "قوّته الشديدة" إلى غاية حازمة ومحدّدة، إنَّ الرجل الذي يمتطي الحصان في لوحة كونيجليانو يُفلتُ من قيود **الكتاب المقدّس** وتفسيراته متّخذاً لنفسه مشهداً من العبارات التي لم تُكتَب بَعد، والتي تعتَملُ في الفكرِ والذاكرة، مؤلِّفاً نصّاً يجوزُ تغييره، نصاً يحوّلُ نفسه كما تقلبُ الصفحات المتذكّرة من الكلمات والعالم نفسَها في الخيال الفضوليّ. وسواءَ أكان راكبُ الحصان في اللوحة يستكشف المدينة أم يستكشف الكتاب الواقع بين كلمة الربّ المنطوقة والمكتوبة، وبين العالم البشري، فإنَّ لهُ الحريّة في السّعي وراء ما ينبغي أن يُسمَحَ لأيّ قارئ بالسعي خلفه. ولربما تكون للرموز في لغة الأسلاف التقليدية وغير القابلة للترجمة الوظيفة نفسُها التي يؤدّيها ذلك السائل غيرُ المجاب.

٦

ما هي اللغة؟

عام ٢٠١٣، قبل أسبوع من عيدِ الميلاد، جلستُ أوّلَ المساء إلى طاولة مكتبي لكتابة ردٍّ على رسالةٍ كانت قد وصلتني أخيراً. وما إن هممتُ بكتابة أولى كلماتي، حتى شعرتُ بها تهربُ منّي متلاشيةً في الهواء قبل وصولها إلى الورقة. فاجأني ذلك لكنّه لم يقلقني، قلتُ لنفسي إنني متعبٌ للغاية وقطعت لها وعداً بأن أتوقّف عن العمل فور الانتهاء من تحرير الرسالة. وبُغيةَ التركيز على نحو أفضل، حاولتُ صياغةَ الجملة التي أنوي كتابتها في ذهني أولاً، لكنّني لم أفلح في ذلك رغم معرفتي بفحوى ما أردتُ قوله. استعصت الكلمات ورفضت الانصياعَ لرغبتي؛ وعلى العكس من همبتي دمبتي[1]، شعَرتُ أنني أضعفُ من أن ألقِّنَ الكلمات درساً يجعلها تعرف "من هو الآمر الناهي". وبعد لأْيٍ ومشقّة نفسية، تمكّنتُ من رصف بضع كلماتٍ متّسقةٍ بجوارِ بعضها بعضاً داخل الصفحة.

---

١ همبتي دمبتي، بالإنجليزية Humpty Dumpty، هي شخصية خيالية على شكل بيضة تمشي على حائط لا متناه، وردت في قصة الإوزة الأم وفي أدب الأطفال الإنكليزي، وترتبط هذه الشخصية بأغنية الأطفال الشهيرة Humpty Dumpty. وعلى الأغلب، إنّ الكاتب يقتبس العبارة من كتاب *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* وهي رواية بقلم لويس كارول (تشارلز دودجسون لوتويدج) نُشرت عام ١٨٧١، وهي تتمة لمغامرات **أليس في بلاد العجائب**. (المترجم)

انتابني شعورٌ كأنني ألتمسُ موضِعَ حساء الأبجدية، حيثُ كان ملعَقتي تنفَرِطُ إلى أجزاءَ بِلا معنى، كلّما حاولتُ أن أحصل بها على شيء من ذلك الحساء. عُدتُ إلى البيت وحاولت إخبارَ شريكي بأنَّ شيئاً ما ليس على ما يرام، لكنني اكتشفتُ، إلى جانبِ تعثّري في الكتابة، أنني لم أكن قادراً على نُطقِ الكلمات إلّا بتأتأةٍ مُريعة. اتّصل شريكي بالإسعاف، لأكون بعد ساعةٍ في غرفة العناية المركّزة أخضع للعلاج من سكتة دماغية.

ولأثبت لنفسي أنني لَم أفقد بعدُ قدرتي على تذكُّر الكلمات، وإنّما فقدتُ القدرة على نطقها بصوتٍ مرتفع فقط، رُحتُ أتلو في سرّي مقاطع من الأدب الذي أحفظه عن ظهر قلب. كان التدفّقُ سلساً: قصائد للقدّيس يوحنّا الصليب[1] وإدغار آلان بو، ومقطوعات لدانتي وفيكتور هوغو، ومقتطفات شعرية هزلية لآرتور كابديفيلا وغوستاف شواب، تردّد صداها جميعاً في ظُلمة غرفتي في المستشفى. لم تفارقني القدرة على القراءة، كما اكتشفت بعد بضع ساعات أنّني استعدتُ قدرتي على الكتابة مرّة أُخرى. أمّا التأتأة، فلازَمَتني حين حاولت التحدّث إلى الممرضات، لكنّها اختفت بالتدريج بعد أربعة أو خمسة أسابيع تقريباً.

رغم هَولها، فإنّ تلك التجربة جعلتني أتأمّل في العلاقة بين التفكير وبين اللغة. فإذا كان التفكير يحدُثُ في دماغنا بواسطة الكلمات كما أعتقد، معنى ذلك أنَّ الفكرة حين تقدَحُ في أول جزء من الثانية، فإنَّ الكلمات التي تتجمّعُ حولها في الحال لا تكون واضحةً تماماً أمام عين الدماغ، فتلك الكلمات تُشكل الفكرةَ كاحتمالٍ فقط، ومن شأن اجتماعها أن يتيح للدماغِ تصوّرها على نحوٍ زائغ مثل ما تبدو الأشياء تحت الماء ومن دون رؤيتها بشكلٍ مفصّل. تنشأ الكلمات من لُغة المتكلّم (تُنتِجُ كلّ لغةٍ أفكارها الخاصة التي يمكن ترجمتها إلى لغاتٍ أخرى، لكن أيّ ترجمةٍ لها سوف تبقى ناقصة عن الأصل)، وينتقي الدماغ أفضل الكلمات المناسبة في تلك اللغة لجعل الفكرة قابلةً للإدراك كأنَّ الكلمات قطعٌ

---

[1] يوحنا الصليب: اسمه الحقيقي سان خوان دي ألفاريز، وهو متصوّف إسباني وقديس كاثوليكي وراهب كرملي، وُلِد في فونتيفيروس في كاستيلا القديمة لأسرة يهودية تحولت إلى المسيحية. (المترجم)

من برادة الحديد التي تجتمع حول مغناطيس الفكرة.

منَعَت خثرةٌ دموية في أحد الشرايين التي تُغَذّي دماغي مرور الأُكسجين لبضع دقائق. تسبّب ذلك في تَلفِ بعضِ الممرات العصبيّة، على الأغلب، تلك المسؤولة عن نقل النبضات الكهربائية التي تحوِّل الأفكار إلى كلماتٍ منطوقة. ونظراً إلى عجزي عن الانتقال من التفكير إلى التعبير، انتابني شعورُ من يتلمّسُ في العتمة ما بدا أنّه شيءٌ يتلاشى بمجرّد لمسه ليمنعَ فكرتي من أن تتحول إلى جملة كأنَّه انتزعَ منها المغنطة حتى لم تعد قادرةً على جذب الكلمات التي تحاول صياغتها.

وضعني ذلك الموقف أمام تساؤلٍ يقول: ما هي تلك الأفكار التي لم تستطع حتى اللحظة الانتقال إلى شكلها اللفظيّ؟ أعتقد أن هذا هو ما قصده دانتي حين كتب قائلاً: "سُلبَ عقلي... بذاك الوميض الذي أتاني بما رَغِبْتُ"؛ إنّها الأفكار التي لم تُعبّر عنها الكلمات بعد. ذات يوم وَصفَ أرسطو الخيال phantasia أنّه قدرةُ الذّهن على تمثيلِ ما لَم يكُن مُدرَكاً من قبل. بالنسبة إلينا – البشر – ربما يكون الخيال هو القدرةُ على إجراء ذلك التّمثيل عبر اللغة. وفي الظروف الاعتيادية، إنَّ التقدّمِ من تصوّر الفكرة نحوَ الحقل اللغوي المناسب لمن يفكّر فيها وصولاً إلى تشكّلِها اللّفظي حتى بلوغها التعبير الشفهيّ أو المكتوب؛ كلّ ذلك إنّما يجري على نحوٍ لحظيّ. فنحن لا نشعر بمراحل هذه العملية سوى في حالات الوسَنِ والهلوَسة (اختبرتُ ذلك بنفسي حين جرّبتُ عقارَ LSD[1] في العشرين من العُمر). في هذه العملية، وكما في سائر عملياتنا الواعية، إنَّ الرغبة هي ما يحرّكنا.

مشتّتاً بين رغبتي في وضع أفكاري في كلمات محدّدة، وبين عجزي عن فعل ذلك، حاولتُ إيجاد مرادفات لما عرفتُ أنني أُحاول قوله. ربما يفيدُ التشبيه

---

١ ثنائي إيثيل أميد حمض الليسرجيك (اختصاراً LSD) وذلك من التسمية الألمانية للمركب (Lysergsäurediethylamid)، وهو مركب شبه قلوي ومن المهلوسات القوية المؤثرة في العقل. جرعة صغيرة جداً تكفي لإحداث اضطرابات في الرؤية والمزاج والفكر. (المترجم)

مرّة أخرى في شرح ذلك: كان الأمر يشبه أن أطفو فوق تيّارٍ مائي يَدفَع بي إلى سدٍّ يغلق الطريق في وجهي لأبحث عن قناة جانبية أنفذ منها. وبينما أنا في المستشفى بدا من المستحيل عليّ قول إنَّ "وظائف تفكيري على ما يرام لكنني أجد صعوبةً في الكلام"، لكنني استطعت بدلاً من ذلك أن أقول: "إنَّ لديّ كلمات". لقد شهِدتُ بنفسي وبصعوبة بالغة كيف يتشكّل ما يعرَف بالنيغاتيف. في عمليتي النفسية المتباطئة هذه، وحينَ أردتُ أن أجيب عن سؤال الممرضة قائلاً: "إنني لا أشعر بالألم"، وجدتُ نفسي أفكّر في عبارة تقول "أشعر بالألم" ثمّ أضيف لها كلمة "لا". وبعدما اعتدتُ الإيقاع الجديد لكلامي، رحتُ أحاول تجميع إجابتي لتخرج بعبارة واحدة، لكنَّ كلماتي كانت تأتي متقطّعة كأن أقول "بالطّبع" أو "نعم"، قبل أن أجد الوقت لوضع المفردات داخل إطار النيغاتيف. على ما يبدو، إنَّ مرحلة التأكيد كانت تسبق مرحلة النفي في ذهني (تلك العملية التي تهدف إلى تأكيد أمرٍ ثمّ نفيه هي في الواقع "نسق سرديّ". يُصوِّر ثربانتس الدونكيشوت كرجلٍ واهن وعجوز بُغيةَ إنكار أنّه كذلك، وأيضاً من أجل تأكيد أنّه فارسٌ جسورٌ وضالّ، ثمّ إثبات العكس وهكذا دواليك).

بعد ذلك قلت لنفسي ربمّا تكون تلك هي طريقة عمل الأسلوب الأدبي للمرء: انتقاء القناة المائية الصحيحة، ليس نتيجةً لأيّ انسدادٍ في التعبير اللفظيّ لكن بدافع من الحسِّ الجماليّ المحدّد الذي يُغيّر المسار الاعتيادي باختياره قناة جانبيّة، وعلى سبيل المثال، بدلاً من قول "القطّة على الوسادة"، نقول: "القطّة ترقُدُ على الوسادة"

بينما كنتُ مستلقياً في المستشفى حيثُ يجري تخطيط دماغي في الأجهزة التي تشبه التوابيت، رحتُ أتأملُ حقيقة أنَّ عصرَنا أتاح لفضولنا ما اعتقَدهُ علماء اللاهوت في العصور الوسطى مستحيلاً إلّا على الربّ، إذ إننّا حظينا بإمكانية أن نعاينَ فعل معاينتنا نفسه، وأن نرسم مخططاتٍ لتفكيرنا بواسطة الامتياز الذي حصلنا عليه في أن نشهدَ عرضَ أنشطتنا النفسية كجمهورٍ وممثّلين في الوقت نفسه، كأننا نضع عقولنا في أيدينا مثلما يُمسكُ بيرترام دي بورن رأسه المقطوع بيديه، وذلك عقاباً على ذنبه الذي ارتكبه بتفريقِ روحَين أرادَتا البقاء معاً إلى الأبد.

العالم أشبهُ بالانطباع الذي يترُكهُ سردُ قصّة.

Valmiki
Yoga Vasistha, 2.3.11

يطرح البشرُ أسئلةً لا إجابات عنها بهدف إثارة االنقاش، كأن يسأل طفلٌ "لماذا؟"، وهو في الواقع لا ينتظر إجابةً قاطعة (كالإجابة النمطية التي يثيرها هذا السؤال، التي عادةً ما تكون من قبيلِ "لأنَّ!")، لكن من أجل التأسيس لمحاورة. ومن الواضح أنّ دوافع دانتي أكثر تعقيداً ممّا نتحدّث عنه، فحين يلتقي تحتَ إشراف فيرجيليو أبناء جنسه من الرجال والنساء المُخطئين مثله، الذين يصبو إلى معرفة قصصهم ربّما بسبب فضوله المتلهّف (الذي يوبّخه فيرجيليو عليه)، أو لأنّه يرى في قصصهم ما يعكس قصّته (هذا ما يوافقه عليه فيرجيليو بصمت)[1]، فإنَّ بعض الأرواح التي تريد أن تظلّ ذكراها موجودةً في الحياة على الأرض تخبر دانتي عن قصصها على أمل أن يرويها للناس بعد عودته إلى الأرض، لكنّ بعض الأرواح الأخرى مثل الخائن بوكّا ديغلي أباتي يحتقرون فكرةَ السّمعة بعد الموت. تحصلُ جميع المواجهات بين دانتي وبين تلك الأرواحِ بواسطة الكلام، تلك الوسيلةُ البائسة وغيرُ المجدية التي يرثو دانتي لحالِها قائلاً:

إنَّ كلّ لسانٍ في ذلك سوف يُخفق
لأنّ كلامنا وفِكرنا أقلّ شأناً
من الإلمام بهذا كلّه.[2]

[1] أنظر "الجحيم"، النشيد ٣٠: الصفحات ٣٢ إلى ١٣٠؛ "المطهر"، النشيد ١٣: الصفحات ٤١ إلى ١٣٣

2 *Inferno*, XXVIII:4-6, "Ogne lingua per certo verria meno / per lo nostro sermone e

في نهاية المطاف، وحينَ يصبح دانتي جاهزاً لإطلاعِ القرّاء على تجربته في نعيم الفردوس، فإنّه يناجي أبولو، إذ إنَّ الإلهام الذي أمدّته به ربّات الفنون كان كافياً حتى هذه اللحظة. أمّا الآن، فينبغي له الاستعانة بالإله أبولو نفسه مهما كان الأمر مؤلِماً، إذْ إنَّ حضور الإله رهيبٌ دوماً. يشبِّه دانتي الأمرَ بِسَلخِ مارسياس: عازف القيثارة الذي انبرى لتحدّي أبولو في منافسةٍ بالعزف وبعد خسارته أمام أبولو رُبِطَ إلى جذع شجرة وسُلِخ جلدُه حيًّا. يستحضر دانتي الإله المُرعِب قائلاً:

اُدخُل في صدري وانفُخ فيه من أنفاسك
مثلما أخرَجتَ مارسياس من بطانة جِلده.[١]

بمساعدة أبولو (أو دون مساعدته عموماً)، نستخدم الكلمات في محاولتنا النقلِ والوصف والشرح والمحاكمة والطلب والتوسّلِ والتوكيد والتلميح والإنكار. مع ذلك ينبغي لنا أن نُعوّل في كلّ حالةٍ من هذه الحالات على ذكاء مُحَدِّثنا وكرَمه في أن يستخلص المعنى الذي نريده من الأصوات التي نُصدرُها من أفواهنا. لا تساعدنا لغة الصور المجرّدة كثيراً، لأنَّ هنالك في طبيعتنا ما يجعلنا نرغب في ترجمة حتى الظلال إلى كلمات، بل إننا نرغب حتى في ترجمة الأشياء الباطنية الراسخة التي نُدرِكُ يقيناً استحالة ترجمتها إلى كلمات. على سبيل المثال، إنَّ غابة دانتي البدائية والعصيّة على الوصف تُعرِّفُ نفسها بنفسها. مع ذلك، نجدُه يحاول تمثيلَها لنا بكلماتٍ من قبيل: "مُعتمة" و"موحشة" و"خَشنة" و"قويّة" و"مريرة"[٢]، لكننا أبعد ما نكون عن البراعة السيمانطيقيّة (الدلاليّة).

في المحطّة الأخيرة من رحلة هبوطهما إلى المُرعبةِ إلى النّار، وبعد اجتياز ضفّةٍ تفصل الهوّة الأخيرة لدائرة الجحيم الثامنة عن التاسعة حيثُ يعاقَبُ الخونة،

---

per la mente / c'hanno a tanto comprender poco seno."

1 Ovide, *Les Métamorphoses*, 6.382–400, bilingual edition, edited and translated from the Latin by Daniele Robert (Paris: Actes Sud, 2001), pp. 246–49; *Paradiso*, I:19–21, "Entra nel petto mio, e spira tue / si come quando Marsia traesti / de la vagina de le membra sue."

2 *Inferno*, I:1–7.

يسمع دانتي صوتَ بوقٍ هادرٍ يخترِقُ كثافة العتمة، ثمَّ يلمح من بعيدٍ أجساماً يحسبُها أبراج عالية لمدينةٍ ما، لكنّ فيرجيليو يوضح له أنّ ما يراه هي أجسام العمالقة العالقين في الهوّة حتّى خواصرهم[1]. هؤلاء العمالقة هم طغاةٌ توراتيّون (نفليم) وُلِدوا من تزاوج بنات البشر وأبناء الربّ قبلَ الطوفان وذلك كما جاء في **سفر التكوين**. يصرخ أحدُ العمالقة بكلماتٍ غير مفهومة قائلاً: Rafel mai amech zabi almi. لكنَّ فيرجيليو يفسّرها لدانتي كما يأتي:

بنفسه يدينُ نفسَهُ
كذلك هو نمرود الذي حرَمَ مسعاهُ الخبيث
البشر من النطق بلغةٍ واحدة
فلْنتركه هنا ولا نُطل الكلام بلا طائل
فكلُّ لغةٍ بالنسبة إليه مثلَ لغته
في أسماعِ الآخرين، لا أحد سيفهما.[2]

دوماً كان قولُ نمرود "لا أحدَ يفهمُها" مثارَ جدلٍ بين الباحثين المتخصّصين في أعمال دانتي. ومع أنَّ معظمَ المفسّرين قالوا إنّ دانتي أرادَ لهذا الشّطر الشعري أن يكون مثل رطانة غير مفهومة، فإنّ آخرين اقترحوا حلولاً عبقريةً لفكّ طلاسم الكلمات. على سبيل المثال، رأى دومينيكو غويرّي (Domenico Guerri) أنَّ دانتي اتّبَعَ التقليد الذي يتبعه نمرود والعمالقة في تحدّثهم بالعبرية، فجَمَعَ

١ رغم غياب الدليل على أنَّ ثربانتيس قرأ الكوميديا، فإنّ بعض فصولها كانت معروفة جيداً في القرن السابع عشر، والمشهد الذي يهاجم فيه دونكيشوت طواحين الهواء التي يحسبها عمالقة لربما يكون مستوحى من القصة التي اعتقد فيها دانتي أنّ العمالقة أبراجٌ.

٢ **سفر التكوين** (الأصحاح ٦ الآية ٤) لكنّ مصدر دانتي للقصة يبدو مأخوذاً أيضاً عن تفسير القديس أوغسطين؛ انظر:
Genesis 6:4; Dante's source for the story, other than Genesis itself, is Saint Augustine's commentary; see *The City of God*, 15.23, trans. Henry Bettenson (Harmondsworth, U.K.: Penguin, 1984), p. 639. *Inferno*, XXXI: 76–81, "Elli stessi s'accusa; / questi e Nembrotto per lo cui mal coto / pur un linguaggio nel mondo non s'usa. // Lascianlo stare e non parliamo a voto; / che cosi e a lui ciascun linguaggio / come 'l suo ad altrui, ch'a nullo e noto."

خمس كلمات عبرية وجَدَها في النسخة اللاتينية من **الإنجيل**. ويقول غويرّي إنَّ العبارة الأصلية التي ابتكرها دانتي تألّفَت من الكلمات العبرية التالية: raphaïm العمالقة، وman ما هذا؟، وamalech الناس الذين يتحسّسون برفق والذين يتلمّسون بطريقهم، وzabulon مَسكَن، وalma مقدّس، سرّي. وهي جميعها مشوّهة باجتماعها على شكل طلاسم في عبارة Rafel mai amech zabi almi: كما شاءت لعنة الربّ التي أنزلها ببابل. ولربما يكون المعنى الخفيّ لهذه العبارة هو: "ما هذا أيّها العمالقة؟ إنّ الناس يتلمّسونَ طريقهم إلى المكان السريّ!"[1].

ربما يكون شرح غويرّي صحيحاً، لكنه لا يكاد يقنعُنا (في قصة بورخيس البوليسية **الموت والبوصلة**، ثمّة مفتّش شرطة يقدِّم إلى رئيسه المحقّق فرضيّات معيّنة يعتقد أنّها ستساعد في كشف جريمةٍ يحقّقون فيها، لكنَّ المحقق يقول للشرطيّ: "إنّ فرضيتك محتَملة، ولكنّها ليست مُشوّقة، أعرف أنكّ ستقول لي إنَّه ليس من واجب الحقيقة أن تكون مشوّقة أبداً، وسوفَ أردّ عليك بالقول إنَّ بإمكان الحقيقة غضُّ الطّرف عن الواجب، لكنّ الفرضية لا يمكنُها ذلك")[2]

يُعتَقَدُ أنَّ دانتي استخدم الكلمات العبرية لأنّ نمرود كان ينطق بها، وذلك وفقاً للثقافة اليهودية، وربما يكون دانتي تعمّدَ تحريف تلك الكلمات بما ينسجم مع عقوبة الربّ التي اقتضت أن يصير كلام نمرود غير مفهوم. ولربما تمنّى دانتي أيضاً ألا يكون كلام نمرود سريّاً فقط، بل أن يكون مرعباً جداً لأنّه كان يعلم أنَّ اللغز الذي يُحَلُّ بسهولة يكون بلا معنى ولا يعودُ لُغزاً. حَلَّت اللّعنةُ على نمرود وعامليه في برجهم الطّموح واقتضت أن يتكلّموا بلغةٍ مضطّربة المعنى لكنها لم تنقرض، ورغم أنّها أضحت غير مفهومةٍ فإنها لم تفقدْ مغزاها الأصيل. سوفَ يبقى ذلك المغزى متراثياً من البعيد دونَ أنْ يستطيع جمهورُ نمرود تمييزه بوضوح، وسيظلّ على هيئة رطانةٍ لا تُفهَمْ. لم تستوجب اللعنة التي نزلت بنمرود أن يصمت لكنّها تجلّت في أن يصبِح قوله عسيراً على الفهم.

---

1 Domenico Guerri, *Di alcuni versi dotti della "Divina Commedia"* (Citta di Castello: Casa Tipografica-Editrice S. Lappi, 1908), pp. 19-47.

2 Jorge Luis Borges, "La muerte y la brújula," in *La muerte y la brújula* (Buenos Aires: Emece Editores, 1951), p. 131.

لم تكن كلماتُ نمرود، التي سمعها دانتي من العمالقة، فريدة، فقبلَ ذلك، أثناء هبوطه برفقة فيرجيليو، سَمعا كلمات غير مفهومة أبعدها فيرجيليو. وأثناء دخولهما الدائرة الرابعة من الجحيم، حيثُ يُعذَّبُ البخلاء والمبَذِّرون، يمرّان ببلوتو إله الثروات وحارس الدائرة الذي يبكي بصوتٍ أجشّ قائلاً: "بابي ساتان، بابي ساتان أليبّي!". فُسِّرَت كلمات بلوتو كاستحضارٍ شيطاني، إذ فَهِمَ مُعظَم المفسّرين، وبالأخص القدماء، كلمات بابي وأليبّي على أنّها كلماتٌ استحضارية، اشتُقّت الأولى من اليونانية والثانية من العبرية. لكنّ صرخة بلوتو تضيعُ بين كلا الشّاعرين، وبعد ذلك يُسقطُ فيرجيليو هذا الإله القديم "كما تهوي سارية السفينة أرضاً".[١]

ربّما لا نفهم لغةً ما في حال لم نتعلّمها أصلاً، أو في حال كنّا قد نسيانها مثلاً، لكن كِلتا الحالتَين تفترض مسبقاً وجودَ نوعٍ من الفهم الابتدائي المشترَك. لقد انخرطَ الباحثون في أرجاء العالم منذ زمنٍ طويل في البحث عن تلك اللغة البِدئيّة. قبل حقبة دانتي بقرون، وفقاً لهيرودوت، حاول الفرعون المصريّ إبسماتيك معرِفةَ أوّل قوم استوطنوا الأرض، فأجرى تجربةً أعادَها حُكامٌ عديدونَ بعده. كانت تجربة إبسماتيك أنْ أخذَ رضيعَين حديثَي الولادة من أُسَرٍ عادية وأعطاهما لراعٍ ليشرِف على تنشئتِهِما في كوخ. كانت تعليماتُ إبسماتيك صارمةً للراعي في ألا ينطقَ أحدٌ بكلمةٍ واحدةٍ أمام الطّفلَين، وألا يدّخرَ جهداً في رعايتِهِما. أرادَ إبسماتيك معرفةَ أولى الكلماتِ التي سيلفظها الطّفلان بعد المكاغاة الأولى، وكما يُخبِرنا هيرودوت، إنّ التجربة تكلّلت بالنجاح، وبعد سنتين من بدئها، بادر الطفلان إلى استقبال الراعي لدى عودته إلى البيت بكلمة becos وتعني "خبز" باللغة الفريجية[٢] خَلُص إبسماتيك إلى أنّ الفريجيين وليس المصريين هم أوّل

1 *Inferno,* VII:1. A brief history of the various interpretations of the line is to be found in Anna Maria Chiavacci Leonardi's edition of the *Commedia* (Milan: Mondadori, 1994), p. 233. (Following medieval tradition, Dante may have confused Pluto, god of the Underworld, and Plutus, god of riches.) *Inferno* VII:14, "l'alber fiacca."

٢ الفريجية هي لغة الفريجيين القدماء، وهُم قوم استوطنوا فريجيا، وهي إقليم قديم في الوسط الغربي من الأناضول، وحكموا آسيا الصغرى بعد انهيار الإمبراطورية الحيثية في القرن الثالث عشر قبل الميلاد. وفق الباحثين، إنّ أولى النصوص المدوّنة بالفريجية ترقى إلى حوالى العام ٧٣٠ قبل الميلاد. (المترجم)

الأقوام التي استوطنت الأرض، وأنَّ الفريجية كانت أوّل لغة نطقَت بها البشرية.[1]

في القرن الثاني عشر، وعلى غرار ما فعلَه إبسماتيك، حاول فريدريك الثاني، إمبراطور روما المقدّس (الذي حشَرَه دانتي مع الهراطقة في الدائرة السادسة من الجحيم) أن يُحدِّدَ اللغة الطبيعية الأولى للبشرية، وأوعَز إلى عدد من الممرّضات بإرضاعِ وتربية عدد من الأطفال من دونِ التحدّث إليهم، وذلك لمعرفة هل كانت كَلماتهم الأولى ستخرجُ بالعبرية أَم اليونانية أم اللاتينية أم العربية، أم ستكون بلغة آبائهم وأمهاتهم البيولوجِيّين، لكن التجربة باءت بالفشل بسبب وفاة جميع الأطفال.[2]

إنَّ عجزَ المرءِ عن التواصل مع أقرانِه من البشر يشبهُ دَفنه حيّاً. في كتاب *Awakenings*، الذي أصبح اليوم من الكلاسيكيات الأدبية، يصفُ أوليفر ساكس (Oliver Sacks) محنَةَ مريضٍ اسمه ليونارد ل. وهو رجلٌ في السادسة والأربعين من العُمر يعاني من داء التِهاب الدماغ النوامي الذي انتشر في أميركا أواسط العشرينيات من القرن الماضي. ١٩٦٦، وهو العام الذي التقى فيه ليونارد بشخص يُدعى ساكس في مستشفى ماونت كارميل في نيويورك، أصبح ليونارد غير قادرٍ على الكلام كما لم يكن قادراً على الحركة بمفرده باستثناء حركةٍ طفيفة بيده اليمنى. وفي وضعه ذاك، اقتصرت إمكانيّة تواصله مع الآخرين على كتابة بعض الرسائل بواسطة لوحٍ صغير. كان ليونارد قارئاً شغوفاً، ورغم أنّه احتاج من يقلب له صفحات الكتُب التي يقرؤها، فإنه استطاع كتابةَ مراجعات حول قراءاته وكان ينشرها في مجلّة المستشفى. في نهاية لقائهما الأوّل، سأل ساكس ليونارد حول طبيعة شعوره بما هو فيه قائلاً: بماذا تُشبِّه حالَتك؟ فأجابه ليونارد مُهجّياً الكلمات التالية: "محبوس. محروم. مثل نمرِ ريلكه"، وذلك في إشارةٍ إلى قصيدة ريلكه المنشورة إمّا خريف عام ١٩٠٧ أو ربيع السنة التالية، وهي

1 Herodotus, *The Histories*, II:2, trans. Aubrey de Selincourt, revised, with an introduction and notes by A. R. Burn (Harmondsworth, U.K.: Penguin, 1972), pp. 129–30.

2 Salimbene de Adam, *Chronicle of Salimbene de Adam*, ed. and trans. Joseph L. Baid, B. Giuseppe, and J. R. Kane (Tempe: University of Arizona Press, 1986), p. 156.

تُجسّدُ حالَةَ الأسير الذي يلتزمُ الصمتَ لعجزه عن الكلام:

نظرتُه منهَكة لكثرةِ ما مرّت على القُضْبانَ
فلا عزيمةَ لها أنْ تطيقَ المزيد
يتراءى لهُ كأنَّ ألفاً من القضبان أمام عينيه
وخلفَها ليس ثَمّةَ من عالَم.
وفيما يدورُ حول نفسه دوراتٍ دؤوبة
تحسبُ دوراته الجبّارة الخفيفة
كأنّها رقصة درويش حولَ مركزٍ
تقفُ فيه الإرادة القَويَّةُ بلا حَولٍ.
وأحياناً لا تكاد تُرفع السِّتارةُ
للنّاس بخفوتٍ -
فتَلِجُ صورةٌ،
تسري خلالَ الأطراف المشدودة
والحبيسة -
إلى القلب وتَفنى.[١]

مثل "الإرادة القوية" لنَمر ريلكه والإرادة الدؤوبة لليونارد، كذلك إنَّ إرادة نمرود الثائرة حُكمَت بالشلل الكلاميّ.

بعد لقائهما نمرود، يأتي فيرجيليو ودانتي على مشاهدة آنتايوس، أحدُ العمالقة الذين ثاروا ضدّ زيوس، وهو ابن آلهة البحر والبرّ، وكان يزداد قوّةً كلّما لامس أمّه، لكنّه هُزِمَ حينَ رفعه هرقل عالياً ثمّ طرحه أرضاً محطِّماً إيّاه ليموت من الفور. تختلف معاملة فيرجيليو لآناتيوس عن معاملته نمرود، فهو يخاطب آناتيوس بأدب ويطلب منه أن يساعده ودانتي في الهبوط إلى الدائرة التاسعة والأخيرة،

1 Oliver Sacks, *Awakenings*, rev. ed. (New York: Dutton, 1983), pp. 188–89; Rainer Maria Rilke, "The Panther," in *The Selected Poetry of Rainer Maria Rilke*, ed. and trans. Stephen Mitchell (New York: Random House, 1982), pp. 24–25.

وبُغيةَ إقناعه بمساعدتهما، فإنّ فيرجيليو (مثلما تلجأ بياتريشي إلى التملّق، فإنَّ فيرجيليو يلجأ إلى الرشوة)، يشير إلى دانتي ويعرِض على آناتيوس قائلاً:

بمقدوره أن يعيدَ إليك المجدَ على الأرض
لأنَّه حيٌّ، وبانتظاره عُمرٌ مديد
إلا إذ لم تعاجله المنيّةُ قبل الأوان.

يتعهّدُ فيرجيليو لآناتيوس أن يعوّض جهوده البدنية لمساعدتهما بأخرى لفظيّة في المستقبل. ثمّة ما يمكن أن ندعوه مبادلة التواصل في المكان بتواصلٍ في الزمان. يقبل آناتيوس هذه الصفقة (لدينا خياراتُنا حتى في الجحيم) ويغرِفُ المسافرَين بكفّه العملاقة ثمّ يطرَحهما في الهوّة ثانيةً "في الهاوية التي تلتهِمُ إبليس ويهوذا"، ثمّ ينهَضُ واقفاً "مثلَ سارية سفينة".[1]

إنَّ حضور آناتيوس في هذا المشهد يجعله يبدو لنا مثل جِسر أو وسيلة للانتقال، لكنَّ نمرود بكلماته غير المفهومة هو من يُهَيمن على المشهد في الأناشيد الأخيرة من "الجحيم"، لأنّ اللقاء بنمرود يُنذرُ بلقاء إبليس، الشيطان الأكبر الذي اختار أن يضع نفسه خارج كلمة الربّ وقُدرتِها المُخلِّصة.

تقول الأسطورة اليهودية إنَّ نمرود كان من نسلِ حام، أحد الأبناء الثلاثة لنوح، وقد ورث عن أبيه الثياب التي أعطاها الربّ لآدم وحوّاء قبل إبعادهما عن جنّة عَدَن. كانت تلك الثياب تمنَح من يرتديها قوّةً عظيمةً، فراحت الوحوش والطيور تخرُّ أمامَ نمرود ولم يقدر بشرٌ قطُّ أن يغلبه في نِزال، ثم إنَّ تلك الثياب أكسَبَته مُلكاً وثروة لأنَّ الناس ذُهلوا بقوّته فاتّخذوه مَلكاً من غيرِ أن يعلموا أن تلك الثياب سرُّ جبروته. ظافراً في كلِّ المعارك التي خاضها واصلَ نمرود احتلال البلدان بلداً تلوَ آخر حتّى أصبح الحاكم الأوحد للعالم وأوّل بشرٍ يحظى بسلطةٍ كونيّة كهذه.

---

1 *Inferno*, XXXI:127-29, "Ancor ti puo nel mondo render fama, / ch'el vive, e lunga vita ancor aspetta / se 'nnanzi tempo grazia a se nol chiama"; 142-43, "al fondo che divora / Lucifero con Giuda"; 145, "come albero in nave."

لكن تلكَ الأُعطية أفسدت نمرود فراحَ يعبد الأوثان ثمَّ أمَرَ الناس بعبادته وصارَ يُعرَف باسم "الصيّاد الجبّار للبشر والوحوش" تأثّرَ الناسُ بهرطقة نمرود فتلاشت ثقتهم بالربّ وشَرَعوا بالاعتماد على أنفسهم وقدراتهم الذاتية. لم يكتفِ نمرود بهذا القدر، فقرّر تشييد برج يطاولُ السماوات ويُدخلها في مُلكه. استخدَمَ نمرود ستمئة ألف رجلٍ وامرأة من المتحمّسين لتشييد البرج، أراد ثلثُهم شنّ حربٍ على الرب، فيما اقترحَ ثُلثٌ آخر بناء أصنام في السماء. أمّا الثلث الأخير من رجاله، فحبّذوا الهجوم على جيش الربّ من الملائكة بالسهام والرّماح. استغرق بناء البرج سنوات عدّة وقد بلغ ارتفاعه ذروةً احتاج معها المرءُ اثني عشر شهراً لصعوده من أسفله إلى أعلاه، وكانت قيمةُ الطّوبَة تفوق قيمةَ الإنسان، فلم يكُن أحداً يكترِثُ لسقوطِ أحد العاملين عن البرج، فيما كان الجميع ينتحبون إذا ما سقطت طوبةٌ واحدة، لأنَّ إحضارَ طوبةٍ بديلة سيحتاج إلى سنةٍ بحالها. ولم يُسمَح للنساء بالتوقف عن العمل لكي يلِدْنَ، فكانت المرأة تواصلُ سكب الطّوب وهي تَلد مكتفيةً بربط المولود بإزارٍ إلى خصرها.[1]

يَذكرُ **سفر التكوين** في الأصحاح الحادي عشر، الآيات ٥ إلى ٨:

> فنزل الربّ لينظر المدينة والبرج اللذين كان بنو آدم يبنونهما، وقال الربّ هوذا شعبٌ واحدٌ ولسانٌ واحدٌ لجميعهم وهذا ابتداؤهم بالعمل والآن لا يمتنع عليهم كل ما ينوون أن يعملوه. هَلُمَّ ننزل ونبلبِل هناك لسانهم حتى لا يسمع بعضهم لسان بعض، فبدّدهم الربّ من هناك على وجه كل الأرض فكفوا عن بنيان المدينة.

ثمّةَ إشارة ضمنيّة في **سفر التكوين** لبراعة البناء الذي أنجره البشر والذي استدعى

1 Louis Ginzberg, *The Legends of the Jews,* 7 vols., vol. 1: *From the Creation to Jacob,* trans. Henrietta Szold (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998), pp. 177–80.
يسرد غينزبيرغ المصادر الحاخامية التي تسمّي الرب الحاكم الأول أثناء فترة خلق الكون. وجاء بعد الربّ سبعة حكام من البشر هم: نمرود ويوسف وسليمان وآخاب ونبوخذ نصّر وسايروس والإسكندر المقدوني، وسوف يُتبَعُ الربّ وهؤلاء بالحاكم التاسع وهو المسيح.
Ginzberg, *Legends of the Jews,* vol. 5: *From the Creation to Exodus,* p. 199.

أن ينزلَ الربّ بنفسه لمشاهدته. ويقول المفسّرون التلموديين إنَّ البُرجَ نُسفَ قبل اكتمال بنيانه، فغاص ثلثٌ منه في جوف الأرض والتهمت النيران ثلثاً آخر منه، فيما ظلَّ ثلثه الأخير ماثلاً كأطلال تُصيبُ من يمرُّ بها بلعنةٍ تجعله ينسى كلّ ما عرفه من قبل.[1]

ثمّة صِلَةٌ رمزيةٌ بين فكرةِ وجودِ لغة بدائيةٍ مشتركةٍ واحدة تناثَرت وتوزّعت على لغاتٍ عدّة، وبينَ النظريات المعاصرة التي تبحثُ في أصول المقدرة اللفظية لدى البشر، والتي تقول إحداها (وهي نظرية "الإيماءة أولاً" التي تعارض نظرية "الكلام أولاً") إنَّنا كائناتٌ مُقلّدة وإنَّ المحاكاة المعقّدة للأفعال الجسدية (مثلَ تقليد حركة الطّرْق من أجل السؤال عن مطرقة) قد تطوّرت من حركاتٍ كهذه لتشكّل الأنماط الأولى من لغة الإشارة.

تلك العلامات الأوليّة تطوّرت بدَورِها إلى كلام بدائي لتنبَثق لُغتُنا البِدئيّة عن الإيماءات واللّفظ، ولِتُشكّلَ رابطاً بين صور التواصل الأولى لأسلافنا، وبين أوّل لغة بشرية أمكن تمييزها. في نظرية "الإيماءة أوّلاً"، يرجع سبب امتلاك البشر اللّغة (دونَ المخلوقات الأخرى) إلى أنَّ "الدماغ البشري جاهزٌ لغوياً" بمعنى أنَّ الطفل البشري السويّ سوف يكون بمقدوره اكتساب اللغة كمجموعة لا متناهية من المفردات المتّسقة في بنيةٍ قواعدية وتراتبيةٍ هرمية تُتيحُ مطلقَ الخيارات في إنتاج تنويعات لغويةٍ وابتكارِ معانٍ جديدة بقدر ما هو مطلوب، فيما لا تمتلك صغارُ الأنواع الأخرى هذه الإمكانية. وفي الواقع، إنّ البشر لا يستطيعون اكتساب لغةٍ قائمةٍ فحسْب، بل يمكنهم أيضاً لعب دورٍ فعالٍ في صياغة لغات جديدة.[2]

لدى قرود الشامبانزي التي تشتركُ معنا في ٩٨,٨% من تركيبة الحمض النووي أدمغة مختلفة عن أدمغتنا، لا يقتصر الاختلاف على الحجم فقط، إنّما ينسحب على المدى الذي يمكن لمناطقها الدماغية أن تبلغه في تواصلها البينيّ

1 Ginzberg, *Legends of the Jews*, vol. 1, p. 180.

2 Michael A. Arbib, *How the Brain Got Language: The Mirror System Hypothesis* (Oxford: Oxford University Press, 2012), p. ix.

وعلى تفاصيل تتعلّق بالوظائف الخليويّة. ومع أنّ بالإمكان تعليم قرود الشامبانزي حتى تصبح قادرةً على فهم الكلام الذي تسمعه، فإن معظم محاولات تعليمها الكلام باءت بالفشل، إذ يفتقرُ الشامبانزي (كسائر القرود الأخرى) آلية التحكّم العصبي التي تُنظِّمُ الأجهزة الصوتية. مع ذلك، ونظراً إلى مهارتها في استخدام أيديها فإنَّ بالإمكان تعليمها لغة الإشارة وكذلك لغة الرموز البصرية التي تتكوّن ممّا يسمّى "اللّيكسيغرام"، وهي طريقة قراءة وكتابة "أشبه بتحريك رموز ممغنطة على واجهة ثلاّجة المطبخ" وقد تمكّن قردٌ من فصيلة البونوبو اسمهُ كانزي من إجادة ٢٥٦ رمزاً من تلك الرموز وترتيبها في مجموعاتٍ جديدة، لكن هذه المجموعات بصرف النّظر عن أهميتها لا تكافئ القدرة علًى حيازة واستخدام بنيةٍ لغوية، إذْ شبَّهَ العلماء مقدرة كانزي الاستثنائية بتلك التي لطفلٍ بشريّ بِعُمرِ سنتينٍ وُضِعَ في بيئةٍ لغويةٍ تختلف عن بيئته الأصلية. هذا كل ما في الأمر.[١] لكنْ، خلافاً لتجربة الطفلِ البدائية بطبعية الحال، ما هي التجربة التي أرادَ كانزي التعبير عنها؟

في نيسان/أبريل ١٩١٧، أرسلَ فرانز كافكا إلى صديقه ماكس برود (Max Brod) مجموعة مقطوعات نثرية تضمَّنَت مقطوعة بعنوان "تقريرٌ لأكاديمية"، وهي سرد على لسانِ قردٍ وقع في الأسر في منطقة ساحل الذهب[٢]، ونتيجة تدريبه المتواصل تحوّلَ إلى ما يشبه كائناً بشرياً تراوحت لغته ما بين الإيماءة (مثلَ المصافحة مثلاً وهي "دلالةٌ على الترحيب") وبينَ الكلام. يقول القرد لأعضاء الأكاديمية المثقّفين: "أوه، يتعلّمُ المرءُ حين ينبغي له فعل ذلك، وحينَ يبحثُ عن سبيلٍ لنفسه. حقّاً إنَّ المرء يتعلّم مهمّا كلّفه الأمر". ومع أنّ القرد كان يستطيعُ التحدّثُ عن خبراته السابقة بوضوح ودِقّة، فإنّه مع ذلك كان يعلم بأنَّ ما يقوله بكلماته لا يعكس تجربته كقرد، إنّما يعكس تلك التجربة مترجمةً إلى ملاحظاتٍ حولَ ذاته البشرية التي اكتسبها. فهو يقول لجمهوره المترقّب: "إنَّ ما شعرتُ به حينئذٍ كقرد، لا يمكن التعبير عنه إلّا بمصطلحاتٍ بشرية، لذا إنني

---

١ المرجع السابق نفسه، ص.٨٤-٨٥.

٢ إحدى المستعمرات البريطانية سابقاً، غانا حالياً. (المترجم)

أُخفقُ في نقله إليكم" ومثلما أدرك كافكا بديهيّاً، فإنَّ دماغ القرد ما لم يكن "مستعداً لغويّاً" بشكلٍ خَلقيّ مثل الدماغ البشري، فإنّ أيّ تحوّلٍ يشهده هذا الدماغ حتى يصبح "مُستعداً لغويّاً" بالمعنى الأدبيّ أو الرمزي أو حتى الطبي (كما في حالة الدكتور مورو المستقبليّة)، سوف يجعلُ من المستحيل على صاحبه أن ينقلَ بلسانه الجديد تجربته عن العالم الذي رآه بعينَي القرد، مثلما هو مستحيلٌ بالنسبة إلى الدماغ البشري (وفق منظومة دانتي الإيمانية) أن يستوعِب كلمةَ الله ويصوغها بمصطلحات بشرية.[1] وفي كلتا الحالَتين، إنَّ الترجمةَ خيانة.

"تجاوزُ البَشريّ مستحيلٌ... التعبير عنه"، ذلك ما يقوله دانتي في "الفردوس"، وهو رأيٌ أكّده توما الأكويني بقوله: "إنَّ مَلَكَةَ مشاهدة الربّ ليست من الخصائص الفطرية للعقل المخلوق، بلْ تُهدى إليه بنور المجد الذي يَحبِي الفكرَ بشيءٍ من المسحة الألوهيّة"،[2] أي إنَّ النعمة الإلهية يمكنُها أن تجعل الدماغ البشري "جاهزاً لكلمة الربّ" مثل ما استطاع التعليم جعلَ دماغ قرد كافكا "جاهزاً لاستقبال لغةٍ بشرية". وبطبيعة الحال، إنَّ المشترك بين الحالتين هو لزوم تبدُّد التجربة الأصلية أثناء محاولة الإفصاحِ عنها.

ربّما مرّت لغتنا البدائية في رحلة تطورها، التي أفضت إلى اللّغة التي بين أيدينا

1 Franz Kafka, "Ein Bericht fur eine Akademie," in *Die Erzählungen*, ed. Roger Hermes (Frankfurt-am-Main: Fischer Tagebuch Verlag, 2000), pp. 322–33.
عام ١٩٠٦ تخيّل الكاتب الأرجنتيني ليوبولدو لوجونس (Leopoldo Lugones) قصّةً حول رجلٍ يحاول تعليم الكلام لقرد لأنّه كان على قناعة بأنّ القردة كانت تستطيع الكلام قبل آلافَ السنين، ولكنها توقّفت عن ذلك لكي لا تضطَرّ إلى العمل لدى البشر. أول طريقة يحاولها الرجل في القصة هي طريقة تعليم الصمّ-البكم، ثم يجرّب طريقة التهديد والعقاب لكنّه يفشل في تعليم القرد الذي أصبح هزيلاً على نحوٍ اعتقد فيه الرجل بأنَّ القرد سيموت قريباً. وفجأةً يصرخ القرد الملوّع: "كيف لي أن أشرَح نبرة الصوت الذي لم ينطق منذ عشرة آلاف قرن؟"، مردّداً الكلمات التالية: "سيّد، ماء، سيّد، سيّدي". رأى لوجونَس أنَّ البشر والقردة في البداية كانت لهم لغة مشتركة:
Leopoldo Lugones, "Yzur," in *Las fuerzas extrańas* (Buenos Aires: Arnoldo Moen y hermanos, 1906), pp. 133–44.

2 *Paradiso*, I:70–71, "Trasumanar significar per verba / non si poria"; Thomas Aquinas, *Summa Theologica*, pt. 1, q. 12, art. 6, 5 vols., trans. Fathers of the English Dominican Province (1948; repr. Notre Dame, Ind.: Christian Classics, 1981), vol. 1, p. 53.

اليوم، بمرحلة تفتيت التعبير اللفظي أو النمط الإيمائيّ المتعارف عليهما حينئذ، فانقسم اللّفظ إلى مكوّناته الأبسط أو استُبدلت الإيماءة المعقّدة بأخرى أكثر بساطة. وعلى سبيل المثال، إنَّ جملةً مثل "هنالك حَجَرةٌ يمكن أن نكسرَ بها جوزةَ الهند هذه"، وفقاً للنظرية التي نتحدّث عنها، لا بدَّ أن تكون قد تفكّكت بمرور الوقت إلى وحداتٍ صوتية على النحو التالي: "هنالك"، "حجرة"، "نكسر"، "جوزةَ الهند"، وهو افتراضٌ يتعارض مع الحدس الفطريّ لأنَّه من الأبسط افتراض أنَّ الكلمات المنفصلة هي التي كانت في البدء، ثمَّ جرى الجمعُ بين تلك الكلمات في جُمَل (وهو الافتراض الذي ربّما تأثّرَ بنمط الكلام باستعمال مفردةٍ واحدة كما ظَهَرَ في أفلام طرزان الأولى لجوني فايسمولر).

نظريّة "الإيماءة أولاً" حديثة العهد نسبيّاً، إذْ لم يمض عليها سوى بضعة عقود. منذُ ما يزيد عن خمسة عشر قرناً، طوّر شاعرٌ سنسكَريتيّ ومفكّرٌ ديني هنديّ يُدعى بهارتريهاري (Bhartrihari) نظرية في اللغة اشتملت على تنبّوءات تُطابق ما جاءت به النظريات الحديثة لاحقاً. يكتنف الغموض حياةَ بهارتريهاري بما في ذلك تاريخ ولادته ووفاته، ويبدو أنّه وُلِدَ حوالى ٤٥٠م وعاشَ زُهاءَ ستّين عاماً، وهنالك الكثير من الحكايات الرائجة حول بهارتريهاري، تقول إحداها إنّه كان ملكاً تخلّى عن العرش وهامَ في الأرجاء إثْرَ اكتشافه خيانة حبيبته، وذلك على غرار ما فعله الملك شهريار في حكايات **ألف ليلة وليلة**. كما تقول حكايةٌ أخرى إنَّ بهارتريهاري حَصَلَ على فاكهة الخلود من الكاهن براهمان وأهداها للملكة على سبيل الغَزَل، لكن الملكة أعطت الفاكهة لعشيقها الذي مرّرَها بدورِه إلى عشيقة بهارتريهاري التي أعادَتها إلى الأخير. وبعدَ اكتشافه ما حدث، هَجَرَ بهارتريهاري المُلكَ ونَظَمَ قصيدةً تنتهي بالكلمات التالية:

اللعنةُ عليها وعَليه، وملعونٌ إلهُ الحبِّ؛
اللعنةُ على المرأة الأخرى وعليَّ أنا![1]

1 From the *Nîti Sataka* of Bhartrihari. Quoted in Barbara Stoler Miller, ed. and trans., *The Hermit and the Love-Thief: Sanskrit Poems of Bhartrihari and Bilhana* (New York: Columbia University Press, 1978), p. 3.

سُرعانَ ما ذاع صيتُ بهارتريهاري لدى الثقافات الأخرى كفيلسوف. وبعد قرنٍ من رحيله، أشادَ به الباحث والرحالة الصينيّ آي-تيسينغ (يي جينغ) ورأى أنه واحد من نجوم الثقافة العالمية[1] كان آي-تيسينغ يرى في بلَده الصين أنموذجاً لسائر المجتمعات، وهو يتساءل: "هل يوجدُ شخصٌ واحدٌ في الهند لا يكنُّ الإعجاب للصين؟". ولربّما ضَلّلَتهُ معتقداتُه حينَ أخطأ في تصوير بهارتريهاري كمُنافِح عن العقيدة البوذية. وفي الواقع، إنَّ إيمان بهارتريهاري كان متجذّراً في النصوص السنسكريتيّة المقدّسة أو **الفيدا** *Vedas* (كلمة سنسكريتية تعني "المعرفة")، التي يُفتَرَضُ أنّها أُنزِلَت على صفوَةٍ من الباحثين اختصّهمُ بها الربّ وتناقَلَتها عنهم الأجيال. تتكوّن **الفيدا** من أربعة نصوص جرى تأليفُها في الهند على مدار ألف سنة وذلك منذ ٢٠٠ ق.م إلى ١٢٠٠ على وجه التقريب. تلك النصوص الأربعة هي: الريجفدا Rig-Veda (فيدا الصلوات)، والسامافيدا Sama-Veda (فيدا الأناشيد)، وياجورفيدا Yajur-Veda (فيدا القرابين)، وآخرها آثرافيدا Athra-Veda (فيدا التعويذات السحرية). وتنقَسمُ كلّ واحدة من الفيدات إلى ثلاثة أقسام إذ يكون القسمُ الثالثُ من كلٍّ واحدةٍ من الفيدات الأربع على شكلِ رسالةٍ تأملية في طبيعة الكون وطبيعة النفس والعلاقة بينهما.[2] لجميع الفيدات جذورها المتأصّلة في المُعتقَد الذي يرى أنَّ الروح البشرية مطابقةٌ لبراهمان: الروح المقدَّسةُ العُليا التي تُسيِّرُ الواقع كما تساويه أيضاً. وكما جاءَ في الأوبانيشاد، فإنَّ "بهرامان محيطُ الوجودِ الواسع الذي عليه تنهضُ موجاتٌ لا تعدّ ولا تُحصى من التجلّي، من أصغر نموذجٍ ذريّ حتى الديفا أو الملائكة، جميعها تنبُعُ من محيطِ بهرامان الذي لا يحدُّه شيء، ينبوع الحياة الذي لا ينضُب، ما من شيءٍ في العالَم بمعزلٍ عنه مثلما لا توجَدُ موجةٌ في المحيط الشاسع ومهما بلَغَت من البأسِ إلّا وتتكلُ على المحيط" وقد ترَجَمَ رالف والدو إمرسون هذه الفكرة للجمهور الغربي في قصيدته المعروف باسم "براهما":

1 I-Tsing, quoted in Amartya Sen, "China and India," in *The Argumentative Indian: Writings on Indian Culture, History and Identity* (London: Allen Lane, 2005), p. 161.

2 See R. C. Zaehner, ed. and trans., *Hindu Scriptures* (New York: Knopf, 1992), p. x.

يكتبونه سقيماً من تخطّاني؛
فأنا الأجنحةُ في الطّيرِ؛
الشكُّ أنا وأنا المرتاب،
وأنا ترنيمةُ "براهما".[١]

شَهِدت هندُ القرن الخامس – حيث عاش بهارتريهاري – الازدهار في عموم أرجائها، وقد نَعِمَ مجتمعُها بالهناء تحت حكم سلالة غوبتا Gupta. وخلال العقد الأولى لذلك القرن، ذاعَ صيتُ شاندرا غوبتا الثاني الذي أطلق على نفسه لقب "شمس فالور" ليسَ كمحاربٍ فقط إنّما كراعٍ للفنون. وبفضله، أصبح الشاعر السنسكريتيّ الكبير كاليداسا عضواً في الوفد الإمبراطوري كما ذاع صيتُ التجمّعات الأدبية والفلسفية ليصل خارج حدود الإمبراطورية. وفي عهد كومارا ابنِ شاندرا غوبتا، راح قومُ الهونُ[٢] يهدّدون الهند انطلاقاً من آسيا الوسطى. وعلى أساس أنّه سبَقَ لهم احتلال باكتريا في القرن السابق، حاول الهون على مدى عقود دخول الإمبراطورية الهندية عبرَ هندو كوش بصورةٍ رئيسية، ومع آخر غزواتهم أصبح جيشهم ضعيفاً بفعل المناوشات الطويلة، وتمكّنَ الهنود من إبعادهم عن حدود إمبراطوريتهم. لكنّ حظوة السلالة الغوبتاوية أخذت بالتراجع وسطَ مناخٍ من التهديد المتواصل وانقسمت إمبراطوريتهم إلى عددٍ من الممالك الصغيرة المتناحرة.[٣] وفي تلك الفترة الانتقالية، الممتدة ما بين أفولِ حُكم سلالة غوبتا وبين صعود نجم الهنود الهون، وَضَعَ بهارتريهاري نظريّته حول اللغة.

نُسبَ إلى بهارتريهاري عدد من الكتب التأسيسيّة مثل: *Vâkyapadîya*، وهي أطروحة فلسفية حول الجمل والكلمات، و*Mahâbhâshyatîkâ*، وهي تفسيرٌ

1 *The Upanishads*, trans. Swami Paramananda (Hoo, U.K.: Axiom, 2004), p. 93; Ralph Waldo Emerson, "Brahma," in *Selected Writing of Ralph Waldo Emerson*, ed. William H. Gilman (New York: New American Library, 1965), p. 471.

٢ الهون: مجموعة من الرعاة الرُّحّل الذين ظهروا شرق نهر الفولكا وهاجروا إلى أوروبا حوالي ٣٧٠ ميلادية. (المترجم).

3 See Romila Thapar, *A History of India*, vol. 1 (Harmondsworth, U.K.: Pelican, 1966), pp. 140–42.

لكتاب *Mahâbhâshyatîkâ* الذي وَضعَهُ عالم اليوغا باتانجالي، وسلسلة ملاحظات على أطروحته اللغوية نفسها، وكتابٌ آخر بعنوان *Shabdadhâtusamîksha*. كان بهارتريهاري قد بدأ أولاً بتطوير ما يمكن تصنيفه تفسيراً أو تأويلاً للفيدات بناءً على نظريات لغوية قديمة، لكنه سرعان ما طوّر نظريته الخاصة في فلسفة اللغة. اقترح بعض المعلّمين الأوائل في القرن السابع قبل الميلاد، من أمثال النّحوي بانيني، سلسلةً من القواعد الناظمة للُّغة السنسكريتية، التي يمكن تطبيقها على نصوص الفيدا، ثمّ جاء باتانجالي في القرن الميلادي الثاني وسارَ على خُطى بانيني ليقول إنَّ النّحوَ كان وسيلةً لدراسةُ حقيقة الفيدا ودليلاً لتلاوتها. بهارتريهاري نَقَلَ بدَورِه تلك الأفكار إلى الحقل الفلسفيّ، ورأى أنَّ بالإمكان تصنيف النحو أداةً عقليّةً لاستقصاء مُجْمَلِ حقيقة البراهما وليسَ الفيدا المقدّسة وحدَها. كما افترَضَ بهارتريهاري أنَّ اللغة البشرية كانت كالبراهما بعَينِها غير خاضعة لسلطة الأحداث الزمنية، بل شيءٌ يَتّصلُ بكيانٍ غير محدود بالزمان أو المكان تُشيرُ إليه اللغة في كلّيّتِها وفي كلِّ جزءٍ من أجزائها المكوِّنة. في آخر سطرِ من المقطع الأول لأطروحة بهارتريهاري المسمّاة *Vâkyapadîya*، نُطالِعُ ما يشبه إعلان النتيجة التي توصّل إليها في نظريته، إذ يقول: اللّغةُ هي "التي لا بداية لها ولا نهاية، هي البراهما التي لا تفنى، أساسُها الكلمة التي تتجلّى في خلق الكون".[1] بإمكاننا أن نلاحظَ، مِن دونِ الانعماسِ في الترجمات السطحية، أنَّ أطروحةَ بهارتريهاري تطابِقُ في جوهرها ما أعلَنَهُ يوحنّا في السّطر الأول من إنجيله.

كانت اللغة بالنسبة إلى بهارتريهاري تمثِّلُ بذرة الإبداع الإلهي وما يُسفرُ عنٍ تلك البذرةِ من مخلوقات في الوقت عينِه. وبمعنى آخر: كانت تنطوي على كل من القوّة المُجدِّدة الأبدية وما يصدُرُ عنها من أفعال. ووفق بهارتريهاري لا يمكنُ الحديث عن اللغة بوصفِها مخلوقةً (أمن خَلقِ ذاتٍ إلهية أم من صنع البشر) لأنّنا لا نعلم شيئاً عن زَمَنٍ سبقَ وجودها. وكما قال أحد الشعراء السنسكريتيّين: "اللغة

1 K. Raghavan Pillai, ed. and trans., *The "Vâkyapadîya": Critical Text of Cantos I and II, with English Translation, Summary of Ideas and Notes* (Dehli: Motilal Banarsidass, 1971), p. 1.

[لِبهارتريهاري] استمراريّةٌ وملازمةٌ للوجود البشري أو لوجود أي كائنٍ واعٍ".[1]

نعلمُ أنَّ اللغةَ تُفصِحُ عن نفسها بتمثيلاتٍ لفظيّةٍ للأشياء وللأفعال، وبأصواتٍ يمكن أن تجتمع بطُرقٍ لا نهاية لها لتسميةِ التعدّديّة التي في الوجود، وحتى في ما ليسَ لهُ وجودٌ قاطعٌ. تُمثّلُ قصّةُ **مكتبة بابل**، المكتبةُ الكونية لخورخي لويس بورخيس، وعاءً لهذا التمثيل شبه اللانهائي من الكلمات، مع أنَّ الغالبية العظمى من هذه الكلمات بلا معنى. اقترح بورخيس في هامشٍ ملحقٍ بالقصة أنَّ المكتبة لم تكن ضروريّةً لهذا المشروع العملاق؛ فكتابٌ واحد يشتملُ على عددٍ لا نهائي من الصفحات المتناهية الرِقّة كانَ يَفي بالغرض. في مقالةٍ قصيرة سبقت قصّته بسنتَين، اقتبس بورخيس عن شيشرون ما كتَبَهُ الأخير في محاورته الفلسفية التي هي بعنوان *Concerning the Nature of the Gods* [في طبيعة الآلهة]، بالقول: "إذا ما ألقَينا عدداً لا حصرَ له من نُسَخِ الحروف الأبجدية الواحدة والعشرين والمصنوعة من الذهب أو ممّا شئت... إذا ما ألقيناها مجتَمعةً في وعاء وهزَزناها ثمّ طرحناها أرضاً، فهل ينبغي أن نتوقّع منها تشكيل **حوليّات أينيوس**[2] جاهزةً بالكامل للقراءة. إنني أشكُّ في أنّها ستصنعُ لَو بيتاً واحداً من أشعاره!"[3]

لاحَظَ شيشرون وبورخيس (وكثيرون غيرهم) أنَّ البراعة التوافقيّة للأبجدية توفّرُ لنا كل ما نحتاجه من تسمياتٍ للأشياء الموجودة وغير الموجودة أيضاً، وحتى للألفاظ غير المفهومة كتلك التي لِنَمرود. كما أنَّ بهارتريهاري يقول إنَّ اللغة لا تسمّي الأشياء ومعانيها (أو لامَعانيها) فحَسْب، بل تسمّي أيضاً جميع الأشياء وما يصاحبُها من معانٍ مشتقّة من اللّغة. وفقاً لبهارتريهاري، إنَّ الأشياء التي ندركها وتلك التي نفكّرُ فيها، وكذلك ما بينها من علاقات، إنّما تتحدّد

---

1 B. K. Matilal, *The Word and the World: India's Contribution to the Study of Language* (Delhi: Oxford University Press, 1992), p. 52.

٢ كوينتوس أينيوس (٢٣٩ ق.م - ١٦٩ ق.م) كاتب عاش خلال الجمهورية الرومانية قبل الميلاد وهو أبو الشعر الروماني. (المترجم)

3 Jorge Luis Borges, "La biblioteca de Babel," in *El jardın de los senderos que se bifurcan* (Buenos Aires: Sur, 1941), pp. 85-95;. Cicero, *De natura deorum*, 2.37.93, trans. H. Rackham (Cambridge: Harvard University Press, 2005), p. 213, quoted in Jorge Luis Borges, "La biblioteca total," *Sur* 59 (August 1939): 13-16

جميعها بما تُقرِضُها اللغة من الكلمات. هذا صحيح على نحوٍ واضح في ما يتعلّق بالمفاهيم الميتافيزيقية. في رواية **عبر المرآة** وأثناء حديثها مع الملكة البيضاء، تجادلُ أَلِيْسْ Alice ضدَّ نظرية بهارتريهاري قائلةً: "ليس بإمكان المرء تصديقُ أشياء مستحيلة" لكن الملكة تُعارضها قائلةً: "بإمكاني القول أنَّ خبرتك لا تزال متواضعة"، وتُردِف الملكة: "حين كنتُ بِعُمرِكِ كنتُ أفعلُ ذلك لنصفِ ساعةٍ في اليوم. لماذا اعتقدتُ في بعض الأحيان أنني كنتُ أُصدِّق ستّةَ أشياء مستحيلة قبل الفطور؟".[1]

عارضَت آراء بهارتريهاري التعاليم البوذية التقليدية كما عارضت آراء البراهمين نايايا (إحدى ستّ مدراس فكرية أصولية هندوسية). ترى المدرسة البوذية التقليدية في المعنى عُرفاً اجتماعياً وأنَّ نطاقَ أيّ معنى إنّما يتعيّن بإسقاطات المخيّلة الجمعية لذلك العُرْف. فكلمة شجرة Tree تُعيِّنُ نوعاً من النباتات الحراجية المعمِّرة لأنَّ الناطقين بالإنكليزيّة اتفقوا على أنَّ الصّوت tree سوف يدلُّ على نباتٍ وليس على جسم مائي كما أنّ نطاق هذه الكلمة يشمل أشجار البلّوط والسرو والخوخ والأنواع الأخرى لأنّها جميعاً موضع اتّفاق عُرفيّ وجَمعيّ في أنها أشجار. أمّا مدرسة النايايا، فترى أنَّ الكلمات تشتمل على معانٍ للأشياء الموجودة في العالم الخارجي وتجمعُها في جُمَلٍ على النحو الذي تجتمع فيه أشياءُ العالم نفسه، أي إنَّ كلمة شجرة Tree تشيرُ إلى ذلك النوع من النباتات الحراجية لأنَّ شيئاً كهذا يوجدُ في الواقع، فتتيح اللغة بدَورِها إنشاء عبارَة "الشجرة في الغابة" لأنّ الشجرة والغابة يشكّلان علاقةً حقيقيّةً في الواقع.[2]

رأى بهارتريهاري أنَّ المعنى يحدُثُ بِفعلِ استخدامنا اللغة، وذلك حينَما ينطق المتكلّمُ ويدرِكُ المستمع معنى اللفظ الذي استمع إليه. وفي موافقةٍ ضمنيّة على ما قاله بهارتريهاري، رأى أصحاب نظريّات فنِّ القراءة أنَّ معنى النص يتولّدُ من تفاعله مع القارئ. "القراءة" كما كتب إيتالو كالفينو "تعني مقاربة

1 Carroll, *Through the Looking-Glass*, p. 251.

2 See Tandra Patnaik: *Sabda: A Study of Bhartrihari's Philosophy of Language* (New Delhi: D: K. Print World, 1994).

شيء وصلَ للتوّ إلى حيّزِ الوجود".[1] وقد أسمى بهارتريهاري هذا "الوصول إلى حيّز الوجود" بسوفتا Sphota وهو مصطلحٌ يُنسَبُ إلى النحوي السنسكريني بانيني Panini ويشيرُ إلى "اللغة المنطوقة". ووفقاً لنظرية بهارتريهاري، إنَّ هذا المصطلح يدلُّ على فِعلِ "الانبثاق"، أي انبجاس أصواتٍ ذاتُ معنى. ولا تتوقف السوفتا على طريقة تحدُّث المتكلّم (أو كتابته أو أسلوبه أو لكنَته) إنّما تحمل معنى محدداً في مزيج خاص من الكلمات المرصوفة على شكلِ جملة. لكن ذلك المعنى لا يُفهَمُ بتفكيكِ جُملَته إلى أجزائها المكوّنة، بل وحدهم الذين لم يتعلّموا اللغةَ يفعلون ذلك. في معظم الحالات، يتمُّ استيعابُ المعنى لدى المُستَمِع (أو القارئ) كوحدة مكتملة، ويجري ذلك في ومضة لحظيّة تضيء ما يجري نقلُه من معنى. تُنقَلُ تلكَ الومضةُ بواسطة السوفتا، لكنَّ بهارتريهاري يرى أنَّ المعنى موجودٌ مسبقاً في ذهنِ المستمع (أو القارئ). ووفق النظريات الحديثة، إنَّ تلك الومضة تحدث لدى استقبال الدماغ "المستعدّ لغويّاً" للسوفتا. لكنّ بهارتريهاري لا يتوقّف عن هذا الحد، بل يذهب إلى القول إنّه لو رأينا أنَّ الإدراك والفهم يحدثان شفهيّاً بالفطرة، فإنَّ الفجوةَ المُضنية بين ما نراه وما نظنُّ أننا نراه، وبين ما نختَبِرُه وما نعلم بخبرتنا أنّه صحيحٌ أو خطأ، سوف تصبح وهميّة. الكلمات هي ما تخلُقُ الواقع القائم بأكمله، وهي أيضاً ما تُكَوّنُ رؤيتنا لذلك الواقع؛ وهو ما ندعوه "انبثاق عالمنا" من البراهما، وعلى نحوٍ شفويٍّ وتواصُليّ. ذلك أيضاً ما يَجهَدُ دانتي للتعبير عنه من مشاهداته في الفردوس، وهو ما يوصَفُ "بتقشير" المظهر للكشف عن معنى التجربة بكلماتٍ بشرية. آمن دانتي بأنَّ اللغة كانت من السّمات الرفيعة التي خصَّ الربّ بها البشر دون سواهم من المخلوقات، الحيوانات أو الملائكة، وذلك لتمكينهم من التعبير عمّا يتشكّلُ في أذهانهم التي جعلها الربّ مستعدّةً لاستقبال اللغة. إذاً، فاللغة بالنسبة إلى دانتي هي الوسيلة التي تحكُمُ المجتمع البشري وتُيسِّرُ العيشَ المشترك. تتكوّن اللغة التي نلهَجُ بها من إشاراتٍ متّفقٍ عليها تسمَحُ لنا بتمثيل أفكارنا وخِبراتنا داخل

1 Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (Turin: Giulio Einaudi, 1979), p. 72.

محيطنا اللغوي. إنّها تمنح الحياةَ للأشياء التي تسمّيها، إذْ إنَّ "لا شيء بإمكانه إنتاجُ ما ليسَ فيه"، كما يقول دانتي في أطروحة **في البلاغة العاميّة**[1]. ولربّما يكون ذلك هو السبب الذي جعل دانتي يتوقّف عن إتمام تلك المقالة كإشارة ترمزُ إلى السعي وراء ما لا يُدرَك. كانت آخر جُملة توقّف عندها دانتي تقول: "ينبغي أن تأتي الكلمات النافية في النهاية دوماً؛ فيما تصلُ بقية الكلمات إلى النتيجة بتدرُّجٍ وفي تريّثٍ مناسبٍ..."[2].

---

1 Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, edited and translated from the Latin by Vittorio Coletti (Milan: Garzanti, 1991), p. 23.

٢ المرجع السابق نفسه، ص.٩٩.

٧

من أنا؟

أمامي صورة التُقِطَت في وقتٍ ما أوائل الستّينيّات. يظهَرُ في الصورة ولَدٌ مراهق مُستلقياً على بطنه فوق العشب، وناظراً إلى الأعلى، وبين يديه كرّاسة ورقية يبدو أنّه كان يرسُم أو يكتُبُ فيها. في يده اليمنى إمّا قلَمُ حبرٍ وإما قلم رصاص. يعتَمِرُ نوعاً من القبّعات وينتعلُ حذاءً للمشي الطويل ويلفُّ سُترةً على خصره. هو مستلقٍ تحتَ فَيءِ حائطٍ من القرميد إلى جوار ما تبدو أنّها شجرة تفّاحٍ مكتَنزة. خلفَهُ تماماً كلبٌ قصيرُ الساقَين يُذكِّرُنا بمشاهد الكلاب التي تتربّعُ عندَ أقدام المحاربين الصليبيين في الأضرحة الحجرية. ذلك الولد هو أنا، لكنني لا أذكرُ نفسي في الصورة. أعلم أنّه أنا لكنَّ ذلك ليسَ وجهي.

أُخذَت تلك الصورة منذ نصف قرن في مكانٍ ما من بانتاغونيا أثناء عطلة تخييم. أمّا اليوم، وحين أنظُر إلى المرآة، أرى وجهاً مُتعَباً ومتورّماً يحيطُ به شعرٌ أشيَب ولحيةٌ بيضاء كثّة. عينان صغيرتان مبطّنتان بالتجاعيد ومُؤطّرتان بنظارةٍ صغيرة، لهُما لونٌ بُنيٌّ زيتونيّ بِبِضعِ رَقَطاتٍ برتقالية. ذاتَ يوم، حين حاولتُ الدخول إلى إنكلترا بجواز سفريَ الذي يشارُ فيه إلى لون العينَين على أنّه أخضر، قال لي موظّف الحدود وهو يحدِّق في وجهي إنَّ عليَّ تعديل خانة اللون في الجواز إلى الأزرق وإلاّ لن يؤذن لي بالدّخول في المرّة المقبلة.

أعرِف أنَّ عينيَّ تبدوان رماديتين بعض الأحيان، لربّما يتغير لونُهما بين فينة وأخرى مثل عينَيْ مدام بوفاري، مع أنني لست متأكّداً هل كان لتغيُّرِهما دلالتهُ كما في حالة بوفاري. مع ذلك، إنَّ الوجه الذي في المرآة يعودُ لي، لا بدّ أن يكون لي، لكنّه ليس وجهي. يتعرّفُ الآخرون إليّ من ملامحي فيما لا يمكنني فعل ذلك. فحينَ يقعُ نظري فجأةً على ملامحي منعكسةً على زجاج أحد المحلاّت، أتساءلُ من يكونُ هذا الرجل البدين الكهل الذي يسيرُ بمحاذاتي. لديَّ خوفٌ غامض من أنني إذا ما حدث والتقيتُ نفسي في الشارع ذات يوم، فإنني لن أتعرّف عليها. أنا على قناعةٍ بأنّني لن أتمكن من تمييز وجهي في صورةٍ لقائمة مطلوبين ولا في صورةٍ جماعية، كما أنني لا أعرف على وجه الدّقة هل كان ذلك بسبب أنّ ملامحي تهرَمُ كثيراً وبسرعة، أم لأنَّ صورتي الراسخة لنفسي التي حفظتُها عن ظهرِ قلب تبدو أقوى حضوراً من صورتِها الحاليّة. لا أحسب هذه الفكرة بغيضةً بالمطلق، بل إنها تريحني بعض الشيء. فأن أكونَ أنا أنا، وعلى نحوٍ قطعيّ ومطلَق، وبما لا يمكن لأيّ ظرفٍ أو رأيٍ الطّعنُ في حقيقة ذلك؛ لَهُوَ أمرٌ يمنحني شعوراً بالحبور والانعتاق من واجب اتّباع الشروط المترتّبة على كوني من أكون.

استناداً إلى دانتي، إنَّ تعاليم العقيدة المسيحية تقول إننا بعدَ الموت وفي يوم القيامة سوف نستعيدُ أجسادنا التي كانت لنا في الحياة. سيتمكّن جميعنا من ذلك باستثناء المنتَحرين، "لأنَّ روح الإنسان ليست مُلكاً له ليأخذها بنفسه". يُخبِرُنا العلم أنّ الجسم البشري يُقدمُ على نوعٍ من الانتحار الدوريّ، فكلّ عضوٍ من أعضائنا وكلّ عظم من عظامنا وكلّ خليّة من خلايانا تموتُ وتُبعَثُ من جديد كلَّ سبع سنوات. لا شيء من ملامحنا اليوم يشبهُ ما كان عليه بالأمس. مع ذلك، إننا نقول بثقةٍ عمياء إننا اليومَ نفس ما كنّاهُ في السابق، لكنَّ السؤال الذي يتبادر إلى الذهن هو: ماذا نعني بأن "نكونَ" أنفسنا؟ ما هي العلامات المميِّزة؟ شيءٌ يختلف عن جسمي وصوتي ولمستي وفَمي وأنفي، شيءٌ هو أنا، يقبَعُ مثل حيوانٍ صغيرٍ فَزِعٍ وغير مرئيّ خلفَ غابةٍ من البهارج الجسدية.

جميعُ الأقنعة والأزياء التنكّرية التي أضعُها لا تُمثّلني أمام نفسي سوى

بتلميحات غامضة ونُذُرٍ ضئيلةً مثل حفيفِ أوراق أو مثلَ عبقٍ خفيف أو تنهيدةٍ مختنقة. أعرف أنّها موجودة في مكانٍ ما؛ تلك النفس المُحتَرِزة، لكنني في الوقت الراهن أنتظر، فربّما سيتأكّد حضورها في يومي الأخير حين تنبثِقُ فجأةً من بين العشب وتكشفُ عن كامِل وجهها لوهلةٍ ثمَّ ينقضي الأمر.

ظلّ رجل بدينٍ في ضوء القمر
يسبقني إلى نهاية الطريق حيث أمضي؛
وإذا ما التَفتُّ وركضتُ فسوفَ يتبَعُني:
ذلك الرجل الذي ينبغي أن أعرف من يكون.

James Reeves
Things to Come

أثناء رحلته، ومن أجلِ أن يترك لكلماته "بلوغ نتائجها بالتدريج" لا أنْ تتعجّلَ النّفي، فإنَّ دانتي مثلَ أَيّ مسافرٍ فضولي، يطرحُ أسئلةً حول العادات والمعتقدات وعن جُغرافيّةِ وتاريخِ الأمكنة التي يقصُدُها، ويحرصُ خصوصاً على معرفة أولئك الذين يلتقيهم، فمنذُ اللحظة الأولى التي التقى فيها روح فيرجيليو، بادَرهُ من الفور وسأله: "أشبحٌ أنتَ أم إنسان!"[1]. وإذا كانت بعض الأرواح مثل روح فيرجيليو تجيبُ عن أسئلة دانتي، فإنَّ أرواحاً أخرى لا تجيب ويلزمُ رشوتها عن طريق الوعدِ بقصِّ حكاياتها على البشر حينما يعود دانتي إلى الأرض؛ كما أنَّ هنالك أرواحاً لا تجيب إلّا بعد إخضاعها بالقوّة، كما أن بعضها تحتاج أن يوجه فيرجيليو الأسئلة إليها بنفسه نيابةً عن دانتي. وفي عدّة مناسبات، نرى كيف يكتشف دانتي أنَّ الروح التي أمامه هي أرواحُ أناسٍ كان يعرفهم في حياته، وفي مناسباتٍ أخرى، يتعذّرُ ذلك، ولا تتمكن الرّوح البائسة من إظهار نفسها في العالم الآخر مثل ما كانت في الحياة، ما يضطّرها أن تفصِح لدانتي عن هويتها بالكلام.

لكن الرحلة بالطبع ليست مجرّد تمرينٍ في التعرُّف، فَدانتي موجودٌ هنا

1 *Inferno*, I:66, "qual che tu sii, od ombra od omo certo!"

لكي يتعلّم المزيد حول نفسه وليكتشف في مرايا الآخرين شقاءه وإمكانية خلاصه. فالعالم الآخر مُصمَت، بل إنَّ خطاياه المعاقبَة والمطَّهِرة وكذلك غِبطاته الإلهية تتسرّب أحياناً إلى مرأى الزائر وتترُك أثرها فيه سواء أكان ذلك بالخير أم بالشر. يشعر دانتي في صميم قلبه، بغضب الساخط وبِهُزء المتكبّر، أنَّ بصيصاً من النور الإلهي الذي يسطع على الصفوة في الجنة كافٍ لهدايته. يبدو المشهد الثلاثي الأطراف، الذي يقوده فيه كلّ من فيرجيليو وبياتريشي، مثل عرضٍ مستمرّ يُعرَضُ لمصلحته، إذ تَمثُلُ أخطاؤه ومخاوفه وتردّدّه وغواياته وهفواته وسقطاته كافّة، وحتى لحظات استنارته، تمثُلُ جميعاً أمام بصره وسَمَعه. تبدو **الكوميديا** كأنّها عرضٌ يُقَدَّمُ إلى جمهورٍ من شخصٍ واحد، لكن ذلك المتفرّج الوحيد هو البطلُ الرئيسي في العرض أيضاً. ولعلّ هذا، في سياق مختلف، هو ما يُعرِّفُه المحلل اليونغي كريغ ستفنسون (Craig Stephenson) بالمكان الذي "ما زالت تعيشُ فيه نماذج المسرحِ الأصلية الغامضة والمتعدّدة الوجوه في تصميم ذاكرتها وعتباتِها، وحيثُ تقطُنُ النقائضُ المعرفيّة للفعلِ ومراقبَتِه بهدفَ معرفة أنفسنا من الداخل ومعرفة العالم من حولنا".[١]

لا يأتي اكتشافُ دانتي هويةِ الأرواح التي يقابلها بواسطة القصص التي يسمعها منها فقط. ليسَ بعيداً عن جبل المطهر، وبينما كان يسير وراء فيرجيليو والشاعر ستاتشيوس، يصل دانتي إلى كورنيش[٢] الشّراهة حيث ينبغي أن يتطهّر المرء من فائضِ حبّه الأشياء الدنيويّة بخضوعه لمجاعةٍ قاسية. وبينما يتحدّث الشاعران فيرجيليو وستاتشيوس عن صنعَتِهِما، يُنهي دانتي التطهُّرِ من خطيئة الغرور التي جعلته يقبل دعوة هوميروس له إلى دخول قلعة نوبل، ثمَّ يسيرُ بخنوعٍ وراء أساتذته متعلّماً من حوارِهما:

1 Craig E. Stephenson, "Introduction," *Jung and Moreno: Essays on the Theatre of Human Nature* (London: Routledge, 2014), p. 14.

٢ الكورنيش هو الدورة الواحدة من المطهر، إذ يتألف المَطهَر الذي صوَّره دانتي على شكل مخروط من سبعة كورنيشات تنتهي في قمّتها إلى الجنة الأرضية. (المترجم)

تابعا حديثَهُما وأنا وحيداً
خلفَهُما مُصغياً للنقاش
وبشعرِهِما علَّماني.

كان في استقبال الشعراء الثلاثة حشدٌ من الأرواح الشاحبة الصامتة تمدَّدت جلودها فوق عظامها، وعيونها داكنةٌ وجوفاء كخواتم منقوشة. ربّما كان نقاش فيرجيليو وستاتشيوس عن الشعر هو ما أثارَ في ذهن دانتي فكرةَ أن الأشياء تبدو استعارات لأنفسها، إذ إنّ محاولتنا ترجمة الواقع إلى لغة تجلعنا نرى الأشياء على شكل الكلمات التي نُطلقُها عليها، ونرى ملامح الأشياء كأنّها تشبه الحروف التي تُجسِّدُها.

"من يقرأ OMO في وجه الإنسان"، يقول دانتي: "لا بدَّ أنه سيرى M بوضوح" في تفسيره **الكوميديا**، ذَكَر بيترو أليغييري ابن دانتي أنَّ الصورة التي أثارها والده كانت معروفةً جيّداً في عصره، ففي الخطّ القوطيّ يشبه حرفا Os عين الإنسان، بينما تصوِّرُ M الحاجبَين والأنف.[1] ويتّفق ذلك مع أعراف **سفرِ التكوين** في أنَّ جميع المخلوقات تحمل أسماءها منقوشةً في أشكالها، وبذلك، يستطيع آدم معرِفتَها بصورة صحيحة حين يأمره الربّ بتسميتها بعد خلقها (أنُظر **سفر التكوين**. الأصحاح ٢، الآيات ١٩-٢٠).

كذلك، يعتقد سقراط في **محاورة كراتيليوس** أنَّ الأسماء من صنعِ الإنسان، وأنَّ القول إنَّ الكلمات الأولى أُعطيَت لنا من الربّ الإله ليس سوى عُذر لمن لا حجّة لديه. يجري الحوار حول الأسماء في المحاورات الأفلاطونية بواسطة صديقين لا نعرف عنهما أي شيء تقريباً باستثناء أنّهما مثل سقراط، وربّما كانا من أساتذة أفلاطون. ترى المحاورات الأفلاطونية أنَّ مسمَّيات الأشياء تحتوي "حقيقةً أو صَواباً" مستمدّاً من الطبيعة. لكن هيرموجينيز، الطرف

1 *Purgatorio*, XXII:127–29, "Elli givan dinanzi, ed io soletto / diretro, ed ascoltava i lor sermoni / h'a poetar mi davano intelletto"; XXIII:32–33, "Chi nel viso de li uomini legge 'omo' / ben avria quivi conosciuta l'emme"; Pietro Alighieri, *Il "Commentarium" di Pietro Alighieri nelle redazioni Ashburnhamiana e Ottoboniana*, ed. Roberto della Vedova and Maria Teresa Silvotti (Florence: Olschki, 1978).

الآخر في الحوار، لا يتّفقُ مع ذلك الرأي ويتبنّى موقف السفسطائيين في أنَّ اللغة مخلوقٌ أبدعهُ البشر.

يقول هيرموجينيز: "في رأيي، إنَّ أيّ اسم تُطلقُه صحيح. حتى لو غيّرت ذلك الاسم إلى آخر جديد، فإنَّ الإسم الجَديد سيكون صحيحاً أيضاً"، ويُضيفُ: "لأنّه ليس هنالك من اسم أعطته الطبيعة لأي شيء؛ جميع الأسماء جاءت بِعُرفِ مستخدميها واعتيادهِم" يجادلُ سقراط (أو على الأقل يقترح على سبيل النقاش) بأنَّ "الأسماء المعطاةَ بوجه صحيح هي مماثلةٌ وتصويرٌ حقيقيّ للأشياء التي تسمّيها"، لكنه يُكملُ قائلاً إنّه من الأكثر نُبلاً ووضوحاً أن نتعلّمَ من الأشياء نفسها لا من صورها. في **محاورة كراتيليوس** وفي الكثير من المحاورات الأخرى، يبقى سؤال الحوار الرئيسيّ دون إجابةٍ نهائية. [1]

تُعرِّفُنا الأسماء من الخارج حتى حين نختار أسماءً لنُدعى بها، كما أن الهوية التي تفترِضُها تلك الأسماء تبقى هويّةً سطحية وأشبه بزيٍّ نرتديه لراحة الآخرين. لكن الأسماء على أيّ حال تنطوي بعضَ الأحيان على جوهرٍ فرديَ. "كنتُ قيصَر، أمّا الآن فأنا جستينيان"، ذلك ما صرَّح به الإمبراطور الذي دَوَّنَ النظام القانوني الروماني في القرن السادس، الذي يُوجزُ تاريخ روما في "كوميديا دانتي" في مثالٍ آخر في ما بعد، نرى القدّيس بونافنتورا الفرانسيسكانيّ يُثني على مؤسس النظامِ الدومينيكاني ويشيرُ إلى أنَّ كلمة دومينيك (تعني "المنتسب إلى الرب") أعطيَت له من والديه حين "جَعَلَهُم وحيٌّ سماويّ يسمّونه... بصفة الانتساب إلى مالك كلّ شيء" كذلك من أسماء والدي دومينيك أنفُسِهما: فيليس (سعيد) وجيوفانا ("بركَةُ الرب" وفق تفسير القديس جيروم)، ويُردِفُ بونافنتورا مردِّداً ما جاءَ في **محاورة كراتيليوس**:

يا لهناء أبيه حقّاً!

1 See Diogenes Laertius, *Lives of the Philosophers*, 3.6, trans. R. D. Hicks (Cambridge: Harvard University Press, 1995), vol. 1, p. 281; Plato, "Cratylus," trans. Benjamin Jowett, in *The Collected Dialogues of Plato*, ed. Edith Hamilton and Huntington Cairns
(Princeton: Princeton University Press, 1973), p. 422.

ويا لبرَكَة أمِّه حقّاً!
إنْ صحَّ التأويل![1]

ولكنَّ الاسم لا يُجيبُ بالكامل عن سؤالٍ مثل سؤال "من أنا؟"، فمعرِفةُ دانتي اسمه ليست هي التي تقوده إلى الإجابة عن السؤال في نهاية المطاف، إذ إنَّ السؤال عن تلك الهوية النهائية يثيرُ أسئلةً أعمق.

مع بلوغِ منتصفِ الكوميديا، تماماً في النشيد الثلاثين من "المَطْهَر"، وتزامناً معَ ظهور العربة التي تجرُّها العنقاء في جنّة عَدَن، تَحدُثُ ثلاثة أشياء أساسية معاً في الوقت نفسه: يختفي فيرجيليو وتكشفُ بياتريشي عن نفسها ويُسمَّى دانتي باسمه للمرّة الأولى والأخيرة في القصيدة بأكملها. وما بين اختفاء مرشِدِه الشعريّ وبين الجَلد المهين الذي سيلقاه على يد بياتريشي يُنطَقُ اسمُ دانتي ويجعله يلتفتُ وهوَ على بَيِّنة من أمرِه؛ "حين التَفَتُّ إلى نداء اسمي... الذي لا أكتبه هنا إلّاَ بِحُكمِ الضرورة". بعد ذلك، تأمُره بياتريشي أن ينظُر إليها قائلةً:

أُنظُر إليّ! أنا هيَ بياتريشي، أنا هنا حقّاً
كيف تجرّأتَ على القدوم إلى هذا الجبل؟
ألم تعرِف أنَّ الإنسان سعيدٌ هنا؟[2]

خلافاً لنرسيس الذي ابتهَجَ لصورته في الماء، فإنَّ دانتي حينَ ينظر أسفل نهرِ النسيان لا يطيقُ رؤيةَ نفسه ويشيحُ بنظَره بعيداً وهو يشعر بالخزي:

فنَظرتُ إلى أسفلِ الجدول الصافي

1 *Paradiso,* VI:10, "Cesare fui, e son Giustiniano"; XII:68–69, "quinci si mosse spirito a nomarlo / dal possessivo di cui era tutto"; Vincenzo Presta, "Giovanna, " in *Enciclopedia Dantesca,* vol. 9 (Milan: Mondadori, 2005), p. 524; *Paradiso,* XII:79–81, "Oh padre suo veramente Felice! / oh madre sua veramente Giovanna, / se, interpretata, val come si dice!"

2 *Purgatorio,* XXX: 62–63, "quando mi volsi al suon del nome mio, / che di necessita qui si registra"; 73–75, "Guardaci ben! Ben son, ben son Beatrice. / Come degnasti d'accedere al monte? / non sapei tu che qui e l'uom felice?"

ولمّا رأيتُ نفسي فيه، أشَحتُ بنظري إلى العُشب
لشدَّة ما شعرتُ بالخزي.[١]

بعدَ هبوطه إلى أعماق الجحيم ثمَّ صعوده عبر أفاريزَ المَطهَر، يكتشف دانتي هويّته أخيراً، لكنَّ تلك الهوية لم تظهر من لفظ اسمه فقط، بل بانعكاس صورته أيضاً. حينذاك كان لا يزال مشفوعاً بفيرجيليو، وكان يرى عيوب الآخرين كأنّها عيوبه أحياناً. أمّا الآن، وللمرّة الأولى، فهو واعٍ لمشاهدة عرضه الدرامي الخاص. لا بدَّ أن ينتَحب، فهو الآن لا يتعلّمُ من الأشياء المحيطَة به، إنّما يتعلّم من أعماقِ كيانه الذاتيّ. ليسَ الدرس الآن حول رحيل فيرجيليو ولا حولَ ظهور بياتريشي، بَل حول خطاياه. ولكي يُدرِك أيّ إنسانٍ كان فيُكفِّرُ عنها، بعد ذلك بإمكانه أن يشرب من ماء نهرِ النسيان فَينسى ما كانَ عليه، إذْ ليسَ ثمّةَ من ذاكرةٍ للخطايا في الفِردوس الأعلى.

تتعذّر الإجابة عن سؤال "من أنا؟" بمجرّدِ اسم. يشبه ذلك محاولة الإحاطة الكاملة بمضمونِ كتابٍ من عنوانه فقط. على سبيل المثال، يَحمل الجندي الجبان بارولز (Parolles) في مسرحية شكسبير الشهيرة *All's Well That Ends Well* [الأمور بخواتيمها] اسماً يدلُّ على أنَّ حامله شخصٌ يستعين بالكلام لغرض الكذب والمفاخرة (لا بدَّ أنّ جمهور شكسبير ممن عرفوا بعض الفرنسيّة قد فَهموا التورية التي انطوى عليها ذلك الاسم). في أحداث هذه المسرحية، يَحدُثُ أن يختَلس سيّدان السّمع إلى بارولز وهو يتحدّث مع نفسه باحثاً عن سبيلٍ للتخلّصِ من العار، وللمرّة الأولى في المسرحية، فإنَّ كل ما يقوله بارولز لنفسه عن نفسه صحيح. "هل من الممكن أنّه يعرِف أنّه هُوَ هُوَ، وأن يكون هُوَ حقّاً؟"، يتساءل أحدهُما مندَهشاً لكونِ الأحمق يستطيع التفكير بإخلاص. فهو يستطيع التفكير ويفعله أيضاً، لأنَّ ما يرمي إليه شكسبير من وراء شخصية بارولز هو البحثُ وراء القناع عن العناصر كافّة التي تصنع كيانه الذي هو فيه.

١ المرجع السابق نفسه:
76–78, "Li occhi mi cadder giu nel chiaro fonte; / ma veggendomi in esso, i trassi a l'erba, / tanta vergogna mi gravo la fronte."

لذلك السبب، إنَّ بارولز بعد مرور مدة وجيزة على صَرفه من خدمته، ينسَلِخُ عن شخصية الجنديّ المختال ويصبح نفسَهُ تماماً حين يقول: "لن أكونَ قائداً بعد الآن، لكنّني سآكل وأشرب وأنام بسلاسة كما ينبغي لقائد، لأنَّ ما أنا عليه هو ببساطةٍ ما سيجعلُني أَحيا"[١]. في لحظة الكَشف المفاجئة لبارولز ما ينطوي على إجابةٍ عن الجانب المستبطن في سؤال هاملت الذي دوماً أُسيءَ استعماله، كما أنَّ لحظة الكشف تلك تردّدُ صدى الإجابة الربّانيّة الهائلة على سؤال موسى بالقول: "أنا هُو أنا"

على نحوٍ ما، إنَّ ما نحنُ عليه الآن لربما يكون ما حَسبنا أنّنا كنّا عليه يوماً وأضعناه. تقول امرأةٌ في إحدى قصائد ييتس[٢]: "أبحثُ عن الوجه الذي كان لي قبلَ خَلقِ العالم". أحياناً يبدو طيفُ هويّتنا مثلَ وجهٍ لا نكاد نتذكّرُ ملامحه التي كانت قبل أن يطويها النسيان. يشبه الأمر بدايات الزّهايمر حين لا يذكرُ المرء أيّاً من الوجوه التي كانت له يوماً ما. يقول أريستوفانيس في "ندوةِ أفلاطون"[٣] إنَّ الكائنات البشرية كانت في الأصل ثلاثة أجناس: ذَكرٌ وُلِدَ من الشمس، وأُنثى من الأرض، وخنثى من القمر تجمَعُ خصائص الجنسَين الآخرَين. كانت الخنثى هي الأقوى بين الأجناس الثلاثة (مِثلَ أولئك الذين بنوا برجَ بابل) فحاولت بعنجهيّتِها بلوغ السماوات والانقضاض على الآلهة. لكن زيوس، للحيولةِ دون تنفيذ مأربها، شطر الخنثى إلى نصفَين جاعلاً في النصف المذكّر رغبةً في الاتحاد مع النصف المؤنّث، وكذلك في المؤنّثِ رغبة الالتحامِ مع المذكّر. نَجَمَ عن ذلك الانقسام ثلاثة أنواع من الأزواج: ذكور القمرِ الذين يرغبون في ذكور القمر، وإناثُ الأرض اللائي يرغَبنَ في إناث الأرض، فيما صارت الخناث

1 William Shakespeare, *All's Well That Ends Well*, 4.1.48–49 and 4.3.371–74, in *The Complete Works of Shakespeare*, ed. W. J. Craig (London: Oxford University Press, 1969).

٢ ويليام بتلر ييتس ١٨٦٥–١٩٣٩ (William Butler Yeats بالإنجليزية) شاعر وكاتب مسرحي إنكليزي حائز "جائزة نوبل للآداب"

٣ الندوة نصّ فلسفي من تأليف أفلاطون يعود تاريخه إلى ما بين عامي ٣٨٥–٣٧٠ ق.م، وهو يتعلق بنشأة الحب وغايته وطبيعته، وهو (وفق التفسيرات اللاحقة) أصل مفهوم الحب الأفلاطوني. (المترجم)

القمرية بعد انشطارها نصفَين كائناتٍ متغايرة الجنس يبحثُ كلّ شقٍّ منها عن نصفه الآخر. هكذا، يستنتجُ أريستوفانيس أنّنا "مثل القطَع النقدية التي يكسرها الأطفال إلى نصفَين على سبيل التذكار جاعلينَ من الأصلِ أصلَين، كذلك فإنَّ لكلٍّ واحدٍ منّا نصفه المكمّلِ الذي يبحث عنه". الحبّ بالنسبة إلى أريستوفانيس الأفلاطونيّ هو الدافع المتولِّدُ من هذه الأشواق، وهو الرغبةُ في معرفة من نكون عَبْر استحضار ما كنّا عليه.[١]

تتشكّلُ تصوّراتنا الأولى حول هوّيتنا في وقتٍ مبكّر، ذلك ما جاء في وصفِ جاك لاكان (Jacques Lacan) لما دعاه "مرحلة المرآة"، وهي المرحلة الممتدة بين الشهر السادس وبين الثامن عشر من العمر، حين يبدأ الطفل تطوير قدرة التعرّف على صورته في المرآة. وكما يرى لاكان، فإنَّ تلك المعرفة تُبنى على الفهم وسوء الفهم في الوقت نفسه، إذ يدرك الطفل أنَّ صورته ليست مطابقة له تماماً، وإنما هي صورة مثالية جسدياً، إذ إنَّ المرآة كالشبح تنقضُّ على شخصيةٍ تنتحل شخصيّتنا. حَدَسَ الشاعر الفرنسي رامبو بذلك التناقض حين كَتَبَ قصيدته "لأنّي أنا الآخر"، كذلك رأينا ألونسو كويجانو كرجلٍ عجوز مقعد يحبُّ روايات الفروسية والشجاعة وكفارسٍ مقدام اسمه دون كيخوته في الوقت نفسه؛ وشاهدنا كيف مات فورَ سماحه لنفسه في نهاية الكتاب أن تقتنع بأنَّ تَجسُّدَه الأدبي كان مجرّد وهم. على هذا النحو، إننا جميعاً doppelgängers[٢] تكمن نهايتنا في رؤية نسختنا الأخرى لأنفسنا، وفي رفضها أيضاً.[٣]

لمعرفة من نكون على نحوٍ متكامل وبكلّ ما فينا، بما في ذلك الجانب الذي

1 William Butler Yeats, "A Woman Young and Old," in *The Collected Poems of W. B. Yeats* (London: Macmillan, 1979), p. 308; Plato, *Symposium*, trans. Michael Joyce, in *Collected Dialogues of Plato*, pp. 542–45.

٢ Doppelgänger كلمة ألمانية بالأصل وتعني الذات المزدوجة أو نسخة مطابقة للنفس. (المترجم)

3 David Macey, "Mirror-phase," in *The Penguin Dictionary of Critical Theory* (Harmondsworth, U.K.: Penguin, 2000), p. 255; Arthur Rimbaud, Lettre ą Georges Izambard, 13 mai 1871, in *Correspondance*, ed. Jean-Jacques Lefrere (Paris: Fayard, 2007), p. 64. An almost identical expression is used in Rimbaud's letter to Paul Demeny, 15 mai 1971.

نسمّيه اللّاشعور (عرّفه كارل غوستاف يونغ أنّه "الواقع الكامن")، فإنّنا لا نتوقّف عن مساءلة أنفسنا طوال حيواتنا باحثين عن قرائن. وتبعاً ليونغ، إنّ اللّاشعور يزوّدنا بقرائن كهذه في أحلامنا، "سواءً الأحلام التي تعيدنا إلى الماضي، أو تلك التي تتنبّأ بالمستقبل"، التي كما يقول يونغ، فُهِمَت دوماً وفي معظم الثقافات على أنّها إشاراتٌ من المستقبل. ومع تحوُّل صورٍ لا وعِينا إلى صورٍ واعيةٍ كاشفةً لنا المزيد عن أنفسنا، فإنّها تزيد شعورنا بذواتنا، ويشبه ذلك صفحات الكتاب التي ننتهي من قراءتها. في القرن الميلادي الثالث، شبّه أوغسطين تلك العملية بتلاوة المزمور. "هَب أنني أودُّ تلاوة جزءٍ من مزمورٍ أحفظه غيباً"، كما يقول في الاعترافات: "إنَّ أنظاري تتجه من الفورِ إلى المزمورِ بأسره قبل أن أبدأ بتلاوته، وحالما أبدأ بما أحسبني نسيته، حتّى يقفز إلى ذاكرتي، فيصبح نشاطي بين وجهتين تتنازعاني: نشاطي هو ذاكرةٌ بالنسبة إلى ما قلت، وهو انتظار بالنسبة إلى ما سأقول؛ مع ذلك يظلّ انتباهي حاضراً، وإذا به ينتقل ما لم يحضُر بعدُ إلى ما لم يعد موجوداً. وبقدرِ ما تتسع هذه الحركة تكتنز الذاكرة مما يخسره الانتظار إلى أن يأتي على آخر سهم في جعبته؛ فحينها يتمكل العمل وينتقل إلى الذاكرة" إنَّ ما يحدث لمجموع المزمور يحدث لكلّ جزءٍ من أجزائه ولكل مقطعٍ من مقاطعه، وتلك هي الحال في كل عملٍ أوسع مجالاً. فليس هذا النشيد سوى جزء ضئيل منه، وكذلك أعمال البشر في حياة الإنسان أجزاءٌ منها، وفي تاريخ الشعوب حياةُ الفرد جزء من الكلّ.[1]

في مقالة كتبت بالإنكليزية عام ١٩٣٩ بعنوان "معنى التفرُّد"، ثمّ أعيدت كتابتها بالألمانية لاحقاً مع تعديل كثير، عرّفَ يونغ التفرُّدَ أنّه "العملية التي يصبح المرءُ بها فرداً نفسيّاً، أي وحدةً منفصلةً لا تتجزأ، أو كلّا من جميع الأجزاء المجتمعة والمتناسقة"، بما فيها تلك الأجزاء التي تبدو ملتبسةً وغير مألوفةٍ للشخص. كان يونغ في الرابعة والستّين حين وضع تعريفه الأول للتفرُّد، وبعد

1 Carl Gustav Jung, "Conscious, Unconscious and Individuation" in *The Archetypes and the Collective Unconscious*, trans. R. F. Hull (Princeton: Princeton University Press, 1980), p. 279; Saint Augustine, *Confessions*, 11.28, trans. R. S. Pine-Coffin (Harmondsworth, U.K.: Penguin, 1961), p. 278.

عقدين تقريباً، أي قبل وفاته بخمس سنوات، جَمَعَ فصولاً كان قد كتبها بنفسه، وأخرى كتبها في حوارٍ مع أحد معارفه، وذلك في ما يشبه سيرته الذاتية الفكرية. تستحوذ فكرة التفرّدِ على الكتاب بمعظمه، لكنّ ما يشغَلُ يونغ هذه المرة ليس النفس القابلة للإدراك والمعروفة بألم، إنّما ذلك الحيِّز الواسع والمجهول من خرائطه الذاتية. يقول يونغ: "كلّما ازداد شعوري بالشكّ في نفسي، ازداد شعوري بالقُربى مع جميع الأشياء. في الحقيقة، يبدو لي أنَّ الاغتراب الذي دوماً فصَلني عن العالم قد تحوّل إلى عالمي الداخليّ وكشف لي جهلي بنفسي على نحوٍ لم أكن أتوقعه أبداً".[1]

"معنى حياتي"، كما يقول يونغ، "أنَّ الحياة توجَّهت إليّ بسؤال، أو لربّما العكس، فأنا نفسي سؤالٌ موجّهٌ إلى العالم وينبغي لي تقديمُ إجابتي، وإلاّ سيكون عليّ انتظار إجابة العالم".[2] إنَّ سعينا نحو معرفة من نكون، أفراداً وجماعات، ومحاولتنا الإجابة عن سؤال الحياة، هما ما يجعلاننا إلى حدٍّ ما نُسَرُّ لسماع قصص الآخرين. فالأدب ليس "جواب العالم" بقدرِ ما هو كنزٌ من أسئلة أكثر وأفضل، مثل الحكايات التي يسردها دانتي بألسنة الأرواح التي يقابلها، كَذلك تقدِّمُ آدابنا بطريقة أو بأخرى مرايا يُعوَّل عليها في اكتشاف ملامحنا السريّة. إنَّ مكتباتنا الذهنية تُمثل خرائط تدلُّ علينا وعلى مَن نكون (أو ما نحسَب)، ومن لا نكون (أو ما لا نحسب).

أنْ نُعجَب بالمشاهد الأولى من مسرحية غوته، فاوست، مثلما فَعَلَ فرويد، أو أن نؤخذَ بما انطوت عليه نهاية بَطلها من عبرة كما حدث مع يونغ، وأن نُفضِّلَ كونراد على جين أوستن مثل ما فَعَلَ بورخيس، أو أن نختارَ إسماعيل قادري بدلاً من هاروكي موراكامي كما فعَلَ دوريس ليسّينغ، فإنَّ ذلك لا يعني بالضرورة أنّنا نتّخذُ موقفاً حاسماً حيالَ نظريّة الأدب، بل نحن على الأرجح نستجيب لنداءات تتعلّق بالإدراك وبالتعاطف الانعكاسيّ وبالتشارك الوجدانيّ. فقراءاتنا ليست

1 Jung, "Conscious, Unconscious and Individuation," p. 275; Carl Gustav Jung, *Memories, Dreams, Reflections*, recorded and ed. Aniela Jaffe, trans. Richard and Clara Winston, rev. ed. (New York: Vintage, 1965), p. 359.

2 Jung, *Memories, Dreams, Reflections*, p. 318.

حتميةً أبداً، إذ إنَّ الأدب لا يسمح بنزعات دوغمائية حاسمة. بدلاً من ذلك، نحن نبدِّل ولاءاتنا فنُعجَبُ أحياناً بأحد فصول كتابٍ ما، ثمَّ نُعجَب بفصولٍ أخرى. تستأثِرُ شخصيةٌ أو اثنتان بإعجابنا، فيما تتنحّى الأخرى جانباً. فالحبُّ الأبديّ للقارئ أمرٌ أكثر ندرةً مما يمكننا تخيّله، وذلك رغم أننا نرغب في الاعتقاد أنَّ مُعظَمَ ما يترسّخ في ذائقتنا الأدبية قلّما يتغيّر بمرور السنين. لكننا نتغيّر، وكذلك أذواقنا، وإذا ما وجدنا أنفسنا في شخصية كورديليا اليوم، فربّما ندعو غونيريل أختنا في اليوم التالي، ثمّ ينتهي الأمر بنا كأقرباء روحيين لعجوزٍ أحمق ومولَع هو الملك لير. إنَّ تناسُخُ الأرواح هو معجزةَ الأدب المتواضعة.

لكن من بين جميع المعجزات التي حدّدَت تواريخ آدابنا، ثمَّةَ القليلُ المدهش مقارنةً بظهور كتاب **أليس في بلاد العجائب**. تستحق هذه القصة الشهيرة أن تعاد. مساءَ الرابع من يوليو/تمّوز ١٨٦٢، اصطحب المحترم تشارلز لوتويدج دودسن، يرافقه صديقه الموقر روبنسون ديوكوورث، البنات الثلاث الصغيرات للدكتور ليدّيل، عميد كنيسة المسيح Christ Church، في جولةٍ لركوب القوارب لثلاثة أميال على نهرِ التايمز انطلاقاً من فولي بريدج قُربَ أكسفورد حتى قرية غودستو. "كانت الشمس حارقة"، كما تذكّرت أليسْ ليديل بعد عدّة سنوات، "لذا رَسَونا في المروج أسفل النهر ملتجئين إلى بقعة الفيء الوحيدة التي عثرنا عليها وكانت تحت خيمة من القشّ بدا أنّها أُنشئت حديثاً" عندئذ نطقت الفتيات الثلاث بالرّجاء المألوف: "احك لنا حكاية"، لتبدأ أكثر الحكايات إمتاعاً. في بعض الأحيان – لكي يشاكسنا وربما لأنّه متعَبٌ حقاً – كان السيد دودسن يتوقف فجأةً ويقول: "تلك هي النهاية إلى أن نبدأ في المرة المقبلة"، ليأتي ردّ الفتيات الثلاث معاً من الفور: "أوه، إنّنا الآن في المرّة المقبلة"، وبعد شيءٍ من الإقناع، تبدأ القصة من جديد.

حينما عادت القوارب من جولتها، طلبت أليس من السيّد دودسون أن يكتب لها المغامرات وأخبرها بأنه سوف يحاول ذلك وجلس ليلةً بأكملها تقريباً يدوّن فيها حكاياته على الورق مضيفاً لها بعض التوضيحات؛ أمكَنَ بعد ذلك رؤية المجلّد الصغير لكتاب **مغامرات أَلِيس تحت الأرض** موضوعاً على طاولة غرفة الاستقبال.

وبعد ثلاث سنوات لاحقة، في ١٨٦٥، صَدَرَت القصّة عن دار نشر ماكميلان في لندن تحت اسم مستعار اختاره دودسون ليكون "لويس كارول" (Lewis Carroll)، كما أنَّ العنوان الذي اختاره للطبعة كان **أليس في بلاد العجائب**.[١]

استرجَعَ المحترم ديوكوورث تفاصيل الرحلة بدقّة:

> كنتُ أُجَذِّفُ من الأمام وهو يجذِّفُ من الخلف في رحلتنا الطويلة إلى قرية غودستو حيثُ كنا نُقِلُّ الآنسات ليدل الثلاث، وكانت القصة تُنسَجُ وتُروى للآنسة أليسْ ليدل التي كانت مثل دفَّةٍ لمركَبِ قصّتنا. أتذكّر أنني كنت ألتفتُ إلى الوراء قائلاً: دودسون، هل هذه الرواية من ارتجالاتك؟ وكان يقول: نعم، أنا أخترعها أوّلاً بأوّل.

في الحقيقة، يصعب تصديق أنَّ مغامرات أليس كانت تُبتَكَرُ "أوّلاً بأوّل" أثناء الرحلة، وكذلك نزولها إلى عالم ما تحت الأرض واستكشافاتها ومصادفاتها واكتشافاتها، وتلك المقايسات المنطقية والتوريات والنّكات الحكيمة، وذلك السّبكُ المحكم لها جميعاً... يبدو من المستحيل أنّه رُتِّبَ في ذلك الحين وأوّلاً بأوّل. في تعليقٍ على تأليفِ **الكوميديا الإلهية**، يقول أوسيب ماندِيلستام إنَّ القارئ الساذج هو من يعتقد أنَّ العمل الذي أمامه قد وُلِدَ مكتمل الخلق من رأس الشاعر ودون معاناة طويلة مع المسودّات والمحاكمات التي تلت تأليف كلّ جزء منه، إذ ليس هنالك من عمل أدبي يولَدُ من لحظة إلهام مباشرة كما يقول ماندِيلستام، إنّما يأتي العمل الأدبي ثَمرةً لعمليّة شاقّة وحافلة بالتجريب والخطأ وبرعايةِ الصّنعة المحترفة.[٢]

مثلما نعلم جيّداً، إن الأمر لم يكُن الأمر على ذلك النحو في حكاية **أليس في بلاد العجائب**. وإذا ما تحدَّثنا بدقة، فإنَّ ذلك الذي نحسبه مستحيلاً هو ما حدث حقّاً.

---

1 Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, in *The Annotated Alice*, ed. Martin Gardner (New York: Clarkson Potter, 1960), p. 22.

٢ المرجع السابق نفسه، ص. ٢٢-٢٣،
Osip Mandelstam, "Conversation on Dante," in *The Selected Poems of Osip Mandelstam*, trans. Clarence Brown and W. S. Merwin (New York: New York Review of Books, 2004), p. 117.

لا شكّ في أنَّ كارول لويس كان قد ألّفَ في ذهنه عدداً من النّكات والتّوريات التي تُبهِّرُ القصة، لأنّه أحبّ المتاهات وألاعيب الكلام وأمضى الكثير من الوقت في ابتكارها للاستمتاع الشخصي ولإمتاع أطفال أصدقائه. لكنَّ جُعبَةً من الحيَل غير كافيةٍ لتفسير المنطق المُحكَم والتصويرات المُبهِجة التي تسود الحبكة المتقَنة.

بعد ستّ سنوات، أُتبِعَ **مغامرات أليس** بكتابٍ سماهُ لويس **عبر المرآة** (*Through the Looking-Glass*) وهي قصّةٌ أخذت حقّها اللازم في العمل والتأليف بوضوح، لكن حبكَتها المعقّدة لم تكُن أفضل من تلك التي لـ**مغامرات أليس**، كما أنَّ معظمَ الهذيان الرائع في كلتا القصّتين ينبُع من الخيال "المُرتَجل" المفرَد والمُبتَكر الذي رُوِيَ في ذلك المساء الابتدائي. يقال أنَّ الصوفيّينَ يتلقّون إملاءاتٍ كاملة من السماء، كما أنَّ تاريخ الأدب يحتفي ببعض الأمثلة المشهورة لتلك المؤلّفات التي كُتِبَت بدفقةٍ واحدة مثل **ترنيمة الخلق** لكايدمون (Caedmon)، و**قُبلة خان** لكوليردج. مع ذلك، ليس هنالك من شهادةٍ عادلة بهاتين المعجزتين الشعريّتين، إنّما في حالة **أليس في بلاد العجائب**، فإنَّ شهادةَ المحترم ديوكوورث تبدو كحجّةٍ لا شكَّ فيها أبداً.

مع ذلك، ليس ثمّةَ من معجزةٍ غير قابلةٍ للتفسير بشكلٍ مطلق. فلحكاية كارول جذورها الأكثر عمقاً في النفسٍ البشرية مما تقترحه سُمعتها كحكاية للأطفال. قصة **أليس في بلاد العجائب** ليست كقصص الأطفال الأخرى، إذ إنَّ لجغرافيتها أصداؤها القوية التي تتصل بأماكن أسطورية راسخة كاليوتوبيا والأركاديا. في **الكوميديا الإلهية**، توضحُ ماتيلدا، وهي الروح التي تحرسُ قمّة جبل المَطهَر، لدانتي، أنّ العصر الذهبي الذي تغنّى به الشعراء هو الذاكرة المنسيّة للفردوس الضائع، تلك الحالة المندثرة من الكمال والحبور؛ ولربما تكون بلاد العجائب بمنزلة الذاكرة اللاواعية لحالة من الكمال العقليّ، حالة ينظَرُ إليها اليوم بأعيُن الأعراف الاجتماعية والثقافية كأنّها محضُ جنون.[1] وسواء أكانت مكاناً أصليّاً مألوفاً أم لا، يبدو أنَّ أرض العجائب كانت موجودةً دوماً بوجه أو بآخر. وبالنسبة

1 *Purgatorio*, XXVIII: 139-41.

إلينا، لا يمكن القول إنّ هذه هي المرة الأولى التي نتبَعُ فيها أليس إلى أسفل جُحرِ الأرنب وعَبرَ متاهة مملكة الملكة الحمراء، فلحظةُ الكشفِ تقتصرُ على أليس والسيد ديوكوورث وشقيقاتها اللواتي شهدنها للمرة الأولى. مع ذلك، ربّما شَعَر جميعهم حينذاك بحالة déjà vu (وهم سبْق الرؤية)، وبدءاً من اليوم الأول، دخَلَت أرض العجائب إلى الخيال البشريّ لتصبح مثل جنّة عدَن، مكاناً نعلم بوجوده لكنَّ أقدامنا لم تطأه. فأرض العجائب، كما أشارَ ميلفيل في مناقشته الأماكن النموذجية الأخرى[1] ("مثل الأماكن الحقيقية؛ لا توجدُ في أيّ خرائط")، هي المشهد المتكرّر للحياة التي نحلُم بها.

ولأنَّ أرض العجائب هي عالمنا بالطبع، أو بالأحرى، الخشبةُ التي تُعرضُ عليها أشياء عالمنا لنراها ماثلةً أمامنا، ليس بالمعنى الرمزي واللاشعوري (كما تقترح القراءات الفرويدية)، وليس بوصفها مجازاً للأنيمة[2] (وفق التأويلات اليونغيّة)، ولا كحكاية مسيحية مأثورة (رغم مصادفة الاسم في رحلة القوارب من جسر فولي إلى قرية غودستو، أي "مكان الربّ")، ولا كخرافة بائسة على غرار تلك التي نجدها عند أورويل أو هوكلسي (وفقاً لما أشار إليه بعض النقاد)، لكن ببساطة، إنّ أرض العجائب هي المكان الذي نجد فيه أنفسنا كلّ يوم، مكاناً جنونياً كما قد يبدو، وبكلّ جوانبه اليومية والاعتيادية، الإلهية منها والشيطانية والتطهُريَّة أيضاً، إنّها مكان ينبغي لنا أن نتجوّل فيه مثلما نتجوّل في الحياة ملتزمين تعليمات ملك القلوب: "ابدأ من البداية"، هذا ما يقوله للأرنب الأبيض، "ثمّ واصل إلى أن تبلُغ النهاية، وعندها توقَّف".[3]

لدى أليس (كما قُلنا عن دانتي أيضاً) سلاحٌ واحدٌ لرحلتها هو اللغة، إذ إننا بالكلمات نشقُّ طريقنا عبرَ غابة القطّ شيشاير ورقعة الشطرنج التي هي للملكة. وبالكلمات أيضاً، تكتشف أليس الفرق بين حقيقة الأشياء وبين ما تبدو عليه، كما أنَّ تساؤلاتها هي ما يبرِزُ لا معقوليّة أرض العجائب المخفيّة تحت طبقة

---

1 Herman Melville, *Moby-Dick; or, The Whale*, ed. Luther S. Mansfield and Howard P. Vincent (New York: Hendricks House, 1962), p. 54.

٢ الأنيمة: المقوّم الأنثوي في نفسية الذكر. (المترجم)

3 Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, p. 158.

واهيةٍ من الاحترام التقليدي، وذلك ما يحدث في عالمنا أيضاً. قد نحاول العثور على المنطق في اللامعقول كما تفعل الدّوقة بإيجادها عِبرَةً لكلّ شيء، لكن الحقيقة هي كما يُخبِرها القط لأليس: نحنُ لا نملك خياراً في الأمر، وأيّاً يكن الطريق الذي نسلُكه، فإنّنا سوف نجدُ أنفسنا بين أُناس مجانين وسيكون علينا أن نستعمل لغتنا بأفضل ما يمكن لنظَلَّ قابضين على ما نرى أنه رُشدنا. تكشف الكلمات لأليس أنَّ في هذا العالم المحيِّر حقيقة واحدة لا يمكن الطعن بها، وهي أنّنا جميعاً مجانين إذا ما تعلّق الأمر بالعقلانية الصريحة. على شاكلة أليس، إننا نُخاطرُ بإغراقِ أنفسنا (والآخرين أيضاً) بدموعنا. ومثلَ طائر الدّودو، إننا نرغب في الاعتقاد أنّنا جميعاً رابحون ونستحقُّ نيلَ جائزةٍ ما بصرف النظر عن الاتجاه الذي نركضُ نحوه، وبمعزلٍ عن مدى العجز الذي نحن فيه. وكالأرنب الأبيض، نُصدرُ الأوامر عن يميننا وعن شمالنا كأنّ الآخرين ملزَمون (بَل يتشرَّفون بـ) خدمتِنا. ومِثلَ دودة القزّ، إنّنا لا نكفُّ عن التساؤل حول هويّات الآخرين في الوقت الذي لا نعرف فيه سوى القليل عن هوية أنفسنا حتى ونحن على وشكِ فقدانها. إننا نشاطر الدوقةَ إيمانها بلزوم معاقبة الصغار على سلوكهم المزعج، لكننا لا نهتمّ كثيراً لمعرفة سبب ذلك السلوك. ومِثلَ هاتر المجنون، نحسبُ أنَّ الحق لنا وحدنا في التهام الطعام والشراب من المائدة المعدّة لكثيرينَ معنا. وبمنتهى السخرية، تَجِدُنا نعرض تقديم الخمر إلى العَطاشى حين لا يكون هنالك خمر والمربّى للجائعين في أيّ يومٍ عدا هذا اليوم! وتحت حكم طغاة كالملكة الحمراء، نضطّر إلى لعب ألاعيب جُنونية بأدواتٍ غير مناسبة، كأن نلعبَ بكُرات تتدحرجُ بعيداً كالقنافذ وبِعِصِيٍّ تلتوي وتصبح مثل الفلامنغو. وحين نُخفقُ في اتّباع التعليمات، نواجه خطر أن تُحصَدَ رؤوسنا. إنَّ مناهجنا الدراسية، كما تقول العنقاء والسلحفاة لأليس، هي تمارين في الحنين (تعليم الضحك والحزن) أو دورات تدريبية في خدمة الآخرين (كيفَ يُلقى بك إلى البحر مع السلطعون). كما أنّ نظام العدالة لدينا، قبل وقتٍ طويل من وصف كافكا له، غير مفهوم وغير عادل على غرار النظام الذي وُضِعَ لمحاكمة شخصية الفظّ في حكاية أليسٍ. لكن قلّة منّا لديهم شجاعة أليس حين تقف في نهاية الكتاب (بالمعنى الحرفي) مدافعةً

عن قناعاتها ورافضةً السكوت، إذْ يُسمَحُ لأليس أن تصحو من حلمها بفعل هذا العصيان المدنيّ السامي، فيما لسوء الحظ، لا يُتاحُ لنا ذلك.

يتعرّفُ المسافرون في رحلة أليس، كما نتعرّف – القرّاء – في رحلة دانتي على موضوعاتٍ شغَلَت حياتنا دوماً: السعي وراء الأحلام وفقدانها، والدموع والمعاناة التي تلازِمنا، والسباق من أجل البقاء، واستعبادنا كُرهاً، وكابوس الهوية الذاتية الحائرة، وآثار الأُسرة المختلّة، والخضوع المطلوب لتحكيمات من الهراء، وإساءة استخدام السلطة، والتعليم المنحرِف، والمعرفة العاجزة بجرائم غير معاقَبة وعقوباتٍ غير عادلة، والصراع المديد بين التعقُّل والجهالة. كل ما تقدَّم، إضافةً إلى الشعور السائد من الجنون، هي في الحقيقة مختصرٌ لقائمة محتويات الكتاب.

"لتعريف الجنون الحقيقي"، إنّ مسرحية **هاملت** تخبُرنا أنّه "ليس سوى أن تكون مجنوناً؟" كانت أَليس قد وافقت على ذلك: الجنون هو استبعادُ كل ما هو ليس جنوناً، ولذا إنَّ الجميع في أرض العجائب يقع تحت تأثير مقولة القط شيشاير: "جميعنا هنا مجانين"، لكنَّ أليس ليست هاملت، وأحلامها ليست أحلاماً سيئة، فهي لا تعاني الاكتئاب ولا ترى نفسها يداً للعدالة الشبَحيّة، كما أنّها لا تُصرُّ على إثبات ما هو واضحٌ وضوحَ الشمس، بل هي تؤمن بالتصرُّف المباشر وليس التردد. الكلمات بالنسبة إلى أَليس مخلوقاتٌ حيّة، والتفكير بالنسبة إليها (على عكس قناعة هاملت) لا يجعل الأمور جيّدة أو سيئة، فهي ببساطة لا ترغب في أن يذوبَ جَسدُها[1] أكثر ممّا تريد له أن ينتفض إلى الأعلى أو ينكَمشَ إلى الأسفل (حتى إن كانت قد تمنّت أنّها "تَنغَلق مثل تلسكوب" لكي تدخل من باب الحديقة الصغير). لم تكن أليس لِتستَسلم لنصلٍ مسموم، ولا لِتَسكَرَ من قدَح واحد كأمِّ هاملت، فحين تأخذ أليس القارورة التي كُتِبَ عليها "اشربيني"، فإنّها قبل كل شيء تنظر لترى هل كان هنالك ما يشير إلى أنّها مسمومة أم لا، "لأنّها قرأت عدداً من القصص الجميلة حول أطفال احترقوا أو التهَمتهُم الوحوش وأشياء مرعبة أخرى، وكلّ ذلك لأنّهم لم يتذكّروا القواعد البسيطة التي علمّهم

١ كما تمنّى هاملت في مسرحية شكسبير. (المترجم)

إياها أصدقاؤهم" تبدو أليس أكثر تعقُّلاً من الأمير الدنماركي وعائلته.[١]

لكن أليس لا بدّ أن تكون قد حارت مثل هاملت وهي تندسُّ في جحر الأرنب الأبيض، ولكنّ حيرَتها – إن حدثت بالفعل – لم تكن حيرة من يجد نفسه مقيّداً، إنما حيرة ملكٍ (أو ملكة) لمُلْكٍ غيرِ محدود، وببساطة فإنّها لا تقلق حول الأمر، بل تسعى إلى إحراز اللقب. وفي قصّة عَبرَ المرآة، نجدها تعمل بلا كلل لتفوز بتاج الأحلام الموعود. ولِكونها تَربّت على المبادئ الفيكتورية الصارمة وليس على المبادئ الإيليزابيثيّة الرخوة، فإنّها تؤمن بالانضباط والتقاليد ولا وقت لديها للتذمُّر والتسويف. خلال مغامراتها، تقابل أليس، كطفلة حسنة التربية، الجَهالة بالمنطق البسيط. فالعُرفْ (البناء المصطنع للواقع) يقف في وجه الخيال (الواقع الطبيعي). تَعلَمُ أليس بفطرتِها أنَّ المنطق هو سبيلنا لتمييز ما يُعقل ممّا لا يُعقَل، لذا نَجِدها تُعملُ قواعد المنطق بلا هوادة، حتّى مع أولئك الذين يكبرونها سنّاً، حين تقابل الدوقة أو حين تقابل هاتَر المجنون. وحين يُخفق الجدال في تسوية الأمر، تُصرّ على توضيح العبَثية المجحفة للموقف الذي توضَع فيه. فحين تطلب الملكة الحمراء من المحكمة أن "تُصدرَ الحكم أولاً، ثمّ تجري المحاكمة"، فإنَّ أليس تعلّقُ من الفور قائلةً: "تلك سخافةٌ وهراء!" تلك هي الإجابة التي تستحقّها معظم العبَثيّة التي في عالمنا.[٢]

مع ذلك، إنَّ أليس لا تعود من رحلتها بأجوبة، إنّما بسؤال مفتوح. فمن مغامراتها في أرض العجائب ثمَّ في المرآة سوفَ تضنيها فكرةُ ألا تكون الشخص الذي تحسبه أو حتّى فكرة ألا تعود هي ذلك الشخص، الأمر الذي سيؤدّي حتماً إلى أحجية رهيبة تثيرها دودة القزّ بسؤالها: "من أنت؟"، لتجيبَ أليس باستحياء: "أنا... أنا لا أكاد أعرف يا سيّدي، للتوّ فقط" "على الأقل، إنني أعرف من كنتُ حينَ اسيقظتُ من النوم هذا الصباح، لكنّني أحسبني تغيّرتُ عدّةَ مرات منذ الصباح حتى الآن". عندذلك، تطلب دودة القزّ بصرامةٍ من أليس

1 William Shakespeare, *Hamlet*, 2.2.93, in *Complete Works;* Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 30, 31.

2 Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, p. 161.

شرحَ ما تقول. "لا أستطيع أن أشرح نفسي، أنا خائفةٌ يا سيّدي"، تقول أليس مُردِفَةً: "لأنني لست نفسي كما ترى". ولكي يختبِرها، فإنَّ السيّد كاتربيلر، أي دودة القزّ، يطلب من أليس أن تتلو أيّ شيء من ذاكرتها، ولكنَّ الكلمات تخرج "مختلفة". تعلَمُ أليس ودودة القزّ كذلك أنَّ ما نتذكَّرهُ هو ما يُعَرِّفُنا، لأنَّ ذاكراتنا هي سيرتنا الذاتية التي تحتفظُ بصورٍ عن أنفسنا.[1]

بينما هي في انتظار معرِفَة الأثر الذي سيُحدِثُهُ الشراب الذي في القارورة المكتوب عليها "اشربيني"، كانت أليس تسأَل نفسها هل كانت "ستنتهي متلاشيةً كشَمعة. في ودّي لو أعرف كيف سأبدو حينئذ؟"، ولكن الإجابةَ تأتي في قصّة عبرَ المرآة على لسان التوأم تويدلدي وتويدلدام حين يشيرانِ إلى الملك الأحمر نائماً تحت إحدى الأشجار. "وبماذا تظنّينَه يحلُم؟"، يسألها تويدلي، فتجيب بأنَّ أحداً لا يمكنه معرفة ذلك. "ولماذا يحلُمُ بك؟"، يقول تويدلدي مُردِفاً: "وإذا ما تركناه يحلُمُ بك، أتعلَمين أين سينتهي بك الأمر؟"، فتجيب أليس بثقة قائلةً: "حيث أنا الآن طبعاً"، لكنَّ تويدلدي يردُّ باستهجانٍ قائلاً: "سوف تكونين في اللاّمكان، فأنت مجرّد شيء في حلمه!".[2]

تتساءل أليس هل كانت هيَ آدا أو مابيل، وتقول لنفسها مذهولَةً: لكنّها "هِيَ هِيَ، وأنا أنا". أمّا الأرنب الأبيض، فيحسَبُ أنَّ أليس هي ماري آنْ، والحمامةُ تَحسَبُ نفسها ثُعباناً، فيما تَحسَبها الزهرةُ الحيّة زهرةً، كما يظنّ السّيد حبّة الذُّرة وحشاً خرافيّاً ويعرض عليها أن يؤمن بها إذا ما صدَّقَته. يبدو أنَّ هويّتنا تتوقّف على إيمان الآخرين بها. نحنُ نُحدِّقُ في شاشات أجهزتنا الإلكترونية بالحرارة والدأبِ نفسيهِما اللذين كانا لنرسيس وهو يتملّى في بركة الماء، ويبدو أننا نفعل ذلك على أملِ استعادة هويتنا أو تأكيدها، ليس عن طريق العالم من حولنا ولا عن طريق عالَمنا الداخليّ، إنّما بالتراسل مع الآخرين، الذي غالباً ما يكون فارغاً من المعنى، أولئك الذين يُقِرُّونَ بوجودنا افتراضيّاً كما أننا نفعلُ الشيء نفسه

١ المرجع السابق نفسه، ص.٦٧.
٢ المرجع السابق نفسه، ص.٣٢،
Carroll, *Through the Looking-Glass*, p. 238.

إزاء وجودهم أيضاً. حينَ نموت وتُفحَصُ رسائلنا العابرة بحثاً عن أدلّة لمعرفة أيّ نوع من الأشخاص كنّا، في موقفٍ كهذا، فإنَّ حكايةً خرافيةً قصيرةً تخيّلَها أوسكارُ وايلد ستكون مفيدةً جدّاً:

> بعدَ موت نرسيس تغيّرت بحيرةُ ابتهاجه من قدَحٍ مملوء بالماء العذب إلى قدح تملؤه الدموع المالحة، ثمّ تقاطرتْ الأوريادياّت إلاهاتُ الغابة ينتَحبن في أرجائها لعلّها تغنّي للبِركة وتَسْليها. وحين رأينَ ماءَ البحيرة ينقلب من ماءٍ عذب إلى ماءٍ من مالح الدمع، أرخَينَ الأشجار الخضراء عن شَعرِ رؤوسِهنّ قائلات: "لا غرَبَ في أنّكِ تندُبين نرسيس بهذا الحزن، فأيُّ حسنٍ كان لنرسيس"
>
> "لكن هل كانَ نرسيس جميلاً؟"، قالتْ البحيرة.
>
> "ومن أكثر منك يعرف ذلك؟"، أجابت الأورياديّات.
>
> "فَبنا كان يمرُّ عابراً فحَسْبْ، أمّا أنت، فكان يسعى إليكِ ويستلقي عندَ ضفافك ناظراً إليكِ، وفي مرآةِ مائك يتملّى في جماله"
>
> أجابت البحيرةُ قائلةً: "لكنّني أحببتُ نرسيس لأنّه حينما كان يستلقي عند ضفافي وينظر إليّ، كنتُ أرى جمالي في مرآة عينيه"[1]

لدى أليس طريقة مختلفة لتقرِّرَ بنفسها من قد تكون. وبينما هي عالقة في جُحرِ الأرنب، نراها تسأل نفسها من تكون حقّاً وترفض أن تكون من لا تريد. "لا طائل من الانحناء إلى الأسفل ومناداة من نريد أن نكون: تعالَ ثانيةً، يا عزيزي! سوف أتلفّتُ فقط وأقول: إذاً من أكون أنا؟ أخبرني أولاً وبعد ذلك إذا أعجبني ذلك الشخص، فسوف أطلب منه أن يأتي، وفي حالِ رفضه المجيء، سوف أبقى في الجُحر حتى أصبح شخصاً آخر".[2] وحين تبدو الأمور بلا معنى، تحرص أليس على أن تجد لنفسها معنى (هويّةً تدلّ على ذلك المعنى). بذلك، هي قد تذكّرنا

---

1 Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, pp. 37–38, 59, 75; Carroll, *Through the Looking-Glass*, pp. 201, 287; Oscar Wilde, "Narcissus," in *Poems in Prose*, in *The Works of Oscar Wilde*, ed. G. F. Maine (London: Collins, 1948), p. 844.

2 Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, p. 39.

بما قاله يونغ: "يجب أن أقدِّمَ إجابتي، وإلاَّ سيكون عليّ انتظار إجابة العالم" إذاً، تدرك أليس أنَّ عليها أن تجعل من سؤال الدودة سؤالاً لنفسها أيضاً.

مع ذلك، ورغم جنونه الواضح، فإنَّ عالمنا مثلَ أرض العجائب يشيرُ على نحوٍ مُضنٍ إلى أنَّ له معنى بالفعل، وأنّنا إذا ما نظرنا بصورة حثيثة إلى ما وراء "السّخف والهراء"، فسوف نعثر على ما يفسّر حقيقة هذا العالم. تسيرُ مغامرات أليس بدقَّةٍ وتماسُكٍ خارقَين حتى أنّنا بصفتنا قرّاء نشعر على نحوٍ متزايد بشعورٍ مضلّل إزاءَ كل هذا العبث الذي يلفُّنا. ثمّةَ ضربٌ من المفارقة الزينكوانيّة[1] أو اليونانية تلازِمُ معظَم أجزاء قصّة **أليس في بلاد العجائب**، مفارقةٌ حولَ شيءٍ ذي معنى لكنه في الوقت نفسه غير قابلٍ للتفسير: شيء ما على وشكِ أن يتجلّى. إنَّ ما نشعر به لدى الانزلاق إلى حفرةِ الأرنب واقتفاء أثَرِ أليس في رحلتها، هو أنَّ جنون أرض العجائب ليس اعتباطيّاً ولا بريئاً حتى. هو أقرب أن يكون نصف ملحمة ونصف حُلم، فابتكارُ كارول هذا العمل إنّما يوفِّرُ لنا حيّزاً ضروريّاً في مكانٍ ما يقعُ بينَ الأرض التي نقف عليها، وبين عالم الخيال: زاوية نظَرٍ يمكننا من خلالها رؤية الكون بوضوحٍ أكثر نوعاً ما، وفي هيئة قصّة مثلما كان في ما مضى. ومِثلَ المعادلات الرياضيّة التي فَتَنَت كارول كذلك انطوت مغامرات أليس على حقيقة راسخة وابتكارٍ رفيع. ينطبِقُ ذلك على **الكوميديا** أيضاً: مسترشِداً بفيرجيليو في رحلته عبر تضاريس الجحيم الغادرة أو بابتسامة بياتريشي وسطَ منطق السماء العنيد. ثمَّةَ واقعان في رحلة دانتي: الواقع الأول هو واقع دانتي الفعليّ (وواقعنا نحنُ القرّاءَ أيضاً)، والثاني هو واقعٌ يمكن فيه لواقعنا الحقيقي أن يتحوّلَ وأن يعادَ النظُر فيه. تُشبِهُ ازدواجيّة الواقع هذه حالةَ القط شيشاير وهو جاثم فوقَ غُصنه وهو ينجَرِفُ بخياليه من واقعٍ مُحيّرٍ ومرئيّ إلى أمرٍ عجائبيّ (ومُطمئن) كابتسامة بياتريشي.

---

[1] نمط من المفارقات البوذية اليابانية تستخدم في التأمّل لدى المبتدئين. (المترجم)

٨

ما الذي نفعله هنا؟

كُلِّفتُ في السنة التي عَملتُ فيها لدى إحدى الصحف في بوينس آيرس وأنا في بداية العشرين من عُمري الذهاب إلى الريف لإجراء مقابلةٍ مع كاهنٍ يُدعى دومينغو جاكا كورتيجارينا من أبرشيّة مونيس كازون Mones Cazon، وهو الكاهن الذي كان آنذاك قد ترجَمَ القصيدة الأرجنتينية الوطنية التي ذاع صيتها في القرن التاسع عشر، وهي قصيدة "مارتن فييرو" Martín Fierro للشاعر خوسيه هيرنانديث (Jose Hernandez)، إلى لغة الباسك. وكان عنوان القصيدة الذي اختاره في ترجمته هو: Matxin Burdín. كان دومينغو رجلاً بديناً قصير القامة سريع الابتسامة، وقد جاء إلى الأرجنتين منفيّاً في أواخر الثلاثينيات. وكتعبيرٍ عن امتنانه للبلد التي استضافَته، تعهّد ترجمة القصيدة، ولكن اهتمامه الأساسي انصبَّ على تربية النحل على غرار شرلوك هولمز في كهولته. استأذَنَ دومينغو مرّتين أثناء مقابلتنا إذ كان يذهب صَوبَ خلايا النحل المصفوفة تحت أشجار الجكراندة ليؤدّي بعض الشعائر التي لم أفهَمها. كان يتحدث إلى النحل بلغة الباسك، فيما أجاب عن أسئلتي بالإسبانية وبإيماءات حادّة؛ لكنَّ إيماءاته وصوته كانا في غاية اللطف حين يتحدّث إلى النحل. قال لي إنَّ طنينَها يذكِّره بالماء المتساقط، وقد بدا غير خائفٍ أبداً من لسعاتها.

شَرَح لي قائلاً: "عندما تجمَعُ العسل، فإنَّ عليكَ دوماً إبقاءَ بعضه للخليّة. تجّار العسل لا يفعلون ذلك، ما يبعث على استياء النحل الذي يصبح بخيلاً جرّاء ذلك. فالنّحلُ يقابل الكَرَمَ بالكَرَم" كان قلقاً لموت الكثيرِ من نحلاته واتّهمَ جيرانه من المزارعين باستخدام مبيدات تسبّبت في موت الطيور المغرّدة وليس النحل وحده فقط. كان هو من أخبَرَني أنّه حين يموت مربّو النحل، فإنَّ على أحدٍ ما أن يذهب لِيُخبِرَ النحلات بوفاة مربّيهن. منذ ذلك الوقت وأنا أتمنّى أن يكون هناك من سيفعل الشيء نفسه معي حين أموت ويذهَب لِيُخبِرَ كُتُبي أنّني لن أعود.

وبينما رُحنا نمشي في حديقته الفوضويّة (أخبرني أنّه مولع بالأعشاب)، صرَّح الكاهن القصير بأنَّ هيرنانديث ارتكَب خطأً في قصيدة "مارتن فييرو"، وهي قصيدةٌ عن أحدِ أبناء قبائل الغاوتشو[١] الذي يهرُبُ من الجيش بعدما أُجبِرَ على الالتحاق به، لكنّه يقع في قبضة رقيب يتعاطف معه حين يرى أنَّ الفتى المحاصر بالجنود سيقاوم حتى الموت، لذا يقف الرقيب في وجه جنوده وينحازُ إلى فييرو الهارب. وكما قال الكاهن، فإنَّ أفراد قبائل الغاوتشو لا يأتون على وصفِ الأرض والسماء في أحاديثهم، وهذا هو الخطأ الذي ارتكبه الشاعر، لأنَّ ذلك ما كان يفعله أبناء المدن وليس أبناء الريف من الغاوتشو الذين ما كانت المناظر الطبيعية لتسترعي انتباههم كما نقرأ في القصيدة، ذلك أنّهم يألَفونَ تلك المناظر وهي تلازمُ حياتهم دائماً. لقد أثارت تلك المناظر فضول هيرنانديث لأنّه مثقّفٌ من أصولٍ مدَنيّة لكنها لم تكن لتثيرَ فضولَ الغاوتشو.

تعلَّمتُ في المدرسة أنَّ أنموذج هيرنانديز في اهتماماته الريفيّة كان فيرجيليو الذي لم تسترعِ المناظر الطبيعية لوادي بو[٢] (كما لاحظَ بيتر ليفي Peter Levi) اهتمامه أيّام شبابه، بَل الصّورة الأكثر اصطناعيّةً للرّعاة المغرَمين ولمُربّي النحل، وهو الأمر الذي ربما يكون قد ورِثَهُ عن ثيوقريطس. بالإضافة إلى شيشرون،

١ غاوتشو: مصطلح يستخدم عادة لوصف سكان أميركا الجنوبية في سهول السافانا، وفي غران تشاكو، أو مراعي باتاغونيا، وقد وجدت أساسًا في أجزاء من جنوب البرازيل، والأرجنتين، وأوروغواي، وشرق وجنوب باراغواي وبوليفيا وجنوب تشيلي. (المترجم)

٢ وادي بو أو سهل نهر بو، من أبرز المعالم الطبيعية في إيطاليا. (المترجم)

كان فيرجيليو هو المؤلّف المفضّل في مدارس المستعمرات الإسبانية. لم يَدرُس هيرنانديز اللغة اليونانية على أساس أنَّ ثقافتها لم تكن موضع ترحاب في البلدان الكاثوليكية بسبب صلتِها غير المريحة بالعلماء الإصلاحيين. ورغم تقاليدها الرّعوية، فإن غابات فيرجيليو وجداوِلَ مائه وفُسحاته تُقرَأُ كمناظر طبيعية معروفة، كما أنَّ نصائحه حول تربية النحل والزراعة، كما قيل لي، صحيحةٌ تماماً. يفضّلُ هيرنانديز نبذَ أيّ معنى اصطناعيّ، ورغم أنّه يعطي معظم شخصياته الغاوتشويّة قدرةً فلسفيةً لاستدعاء وتوسّلِ معظم القدّيسين (مثل ما استدعى فيرجيليو أبولو وآلهة الإلهام)، فإنَّه ينجحُ في جعلِ تلك الشخصيات تحوزُ تصديقِ القارئ لها.

بالإمكان التعرّفُ إلى سهوبِ "مارتن فييرو" من الفور: الاتّساع، والظهور المفاجئ لكوخ أو شجرة، والأفق اللامتناهي الذي قال الكاتب الفرنسي دريو لاروشيل (Drieu La Rochelle) إنّه يسبّب "الدّوار الأفقي". إذا ما كانَ هيرنانديز قد وقع في الخطأ وفقاً لما رواه كاهني الباسكي، فذلك لأنّه لا بدَّ أن يكون قد شَعَرَ نفسه مثلَ لا روشيل دخيلاً مَدينيّاً كان من المستحيل عليه أن يقف في هذه الأماكن الخاوية تحت سماءٍ ممتدّة بلا انقطاع من دونِ أن يتغلّب عليه الدوار أمام اتّساع هذا المشهد. حينَ يحدّق مارتن فييرو في النجوم خلال وحدته، فإنّه يراها كمرآةٍ لعواطفه:

إنّه لَمِنَ المُحزن، في الرّيف الشاسع
أن تُمضي الليلةَ إثرَ الليلة
مُحدِّقاً في الدورات البطيئة
للنجومِ التي خلقها الربّ،
بلا خلٍ؛
سوى وِحدَتكَ ووحوش البراري.

المراقِبُ في المقطع السابق كائنٌ بشريّ ينقُلُ عدوى التطلّعات البشرية إلى المنظرَ الطبيعي الذي يراقبه، فيأسى المنظرُ لسؤال البشر المقدّرِ الذي يقول: "ما الذي أفعلهُ هنا؟" تعكس المناظر الطبيعية في الشعر الرعويّ الكلاسيكي

حالةً من الحنين إلى عصرٍ ذهبيّ هانئ ابتكره اليونانيون على الأرجح. أمّا لدى هيرنانديز، فإنّ الحنين هو اختيالٌ أدبي بالطبع، لكنه أيضاً صحيح تاريخيّاً. فحين يدفع هيرنانديز بَطلَه لينطق بالأبيات التالية، فإنّه لا يصِف عصراً سحرياً مشتهى، وإنّما يصف ذاكرة فييرو عن حياته الخاصة، أو ما أحسَّه إزاءَ حياته السابقة قبل أن يخطفه الجيش بعيداً عنها:

كنتُ أعرِفُ تلك الأرض
حيث عاش الفلاّح
وحيثُ كان له بيت
وزوجةٌ وأولاد...
أيُّ متعة كانت
تلكَ التي أمضى بها الأيام يوماً تلوَ آخر

استخدَمَ المستعمرون الإسبان كلمةَ gaucho غاوتشو كإهانة بحقّ السكّان المحليين، وقد اعتمَدها باعتزازٍ أولئك الذين قاتلوا ضد التاج الإسباني، لكنها بعد الإستقلال سرعانَ ما استعادت دلالتها الاحتقارية لتشيرَ إلى أولئك الذين عاشوا في البراري غير آبهين للتجمّع في المدن. كان سكّان المدن ينظرون إلى الغاوتشو كبربريّ رفَضَ أن يتحضَّر وذلك كما وصفه بوضوح دومينغو فاوستينو سارمينتو (Domingo Faustino Sarmiento) في عنوان مؤلَّفه الشهير :*Facundo* *Civilization and Barbarism* [**فاكوندو: الحضارة والبربرية**]. كفرسانٍ ورعاةٍ من طرازٍ رفيع، يستقرّون حيث شاؤوا بعيداً عن المدن المترامية الأطراف. اعتاشَ الغاوتشو من المحاصيل الصغيرة وقطعان المواشي السائبة كما عَملوا في بعض الأحيان كأيد عاملة لدى الإقطاعيين الذين عُرِفوا بـhacendados، والذين اشتروا أو مُنحوا مُلكياتٍ شاسعة من الأراضي البِكر. التجنيد الإلزامي ونزعُ ملكيّة منازلهم على يد الحكومة والاجتياحات المتكرّرة والمتزايدة التي نفذها الغزاة المحليّون غيّرَت جميعها نمط حياة الغاوتشو وقد جسَّدَت قصيدة "مارتن فييرو" ذلك التغيير. لم تعد السهوب فضاءً مفتوحاً يمكن لأيّ أحدٍ العيش فيه دونما حاجةٍ

إلى صكٍّ ملكيّةٍ أو عقد إيجار؛ لقد أصبحت الآن بالنسبة إلى الغاوتشو مكاناً غريباً لم يعُد يسمَح بالعيش فيه سِوى لأولئك الذين ادّعوا أنّهم اشتروه ورأوا أنّ من حقّهم استغلاله. بالنسبة إلى الغاوتشو، كان هو والأرض توأمان حيويّاً، فكانَ ما يصيب أحدهما كأنّما أصاب الآخر. أمّا بالنسبة إلى مُلّاك الأراضي، فلم تكن الأرض سوى ملكيةً شخصية لاستغلالها على أفضل وجه ممكن بهدف تحقيق أكبر قدرٍ من الرّبح والمنفعة الاقتصادية. "ماذا تحسَبُ أننا نفعل هنا على هذه الأرض؟"، سألَني كاهِني من غيرِ أن ينتظر إجابة. "كلّ ما أعرفه أنّنا مهما كان الذي نفعلُه، فإنَّ هذه النحلات ما زالت تموت"

فلاديمير: ما الذي نفعله هنا؟ ذلك هو السؤال.

Samuel Beckett
Waiting for Godot, act2

ثمّةَ مستويان ظاهريّان في عوالِم "كوميديا دانتي" الثلاثة: الأوّل يمثِّلُ الواقع، والثاني يمثل تأمُّل ذلك الواقع. مشاهد المناظر الطبيعية التي يعرضها دانتي وكذلك الأرواح التي يلتقيها في عوالِمِه هي مشاهد حقيقيّة وخيالية في آنٍ معاً. ليس ثمّة من تفصيلٍ تعسُّفيّ في **الكوميديا**، إذ يقتفي القارئ آثارَ رحلة دانتي سالكاً الدرب الذي سلَكه ومُشاهداً ما قد رآه دانتي. الظّلام والنّور، والروائح والأصوات، والتشكيلاتُ الصخرية والأنهار والمياه التي تتساقط بصوتها الذي كطنينِ النحل (كما أشار كاهني الباسكي)، والمساحاتُ المفتوحة والحُفَرُ والصّخور والوديان... تشكِّلُ جميعها بإتقان عوالَمَ ما وراء عالمنا، أو بالأحرى، في أوّل اثنَين (الجحيم والمطهر)، لأنَّ هناك وجوداً حسياً في الجنّة، لكن لا يوجد فيها جغرافيا ملموسة، إذْ ليس هنالك من زمانٍ ومكان في الجنّة. تنبُتُ في **الكوميديا** ثلاثُ غاباتٍ رئيسية هي الغابة المظلمة التي يخرج منها دانتي قبل لقائه فيرجيليو، وغابةُ المنتحرين الرهيبة في النشيد الثالث عشر من "الجحيم"، وجنَّةُ عَدَن في قمّة جبل المطهر. أمّا السماء العليا، فلا تحتوي على غطاء نباتيّ باستثناء الوردة المتوحشة التي تجمع الأرواح في السماء السابعة. يتحدّدُ طابع كلِّ غابةٍ من الغابات الثلاث وفق قاطنيها الذين يقيمون تحت أغصانها وتكون الغابة بمنزلة فضاءٍ للقصّة. وكما الحال دوماً لدى دانتي، إنَّ أفعالَنا هي من يحدِّدُ جغرافيتنا التي نكون فيها.

يشيرُ جون راسكين[١] (John Ruskin)، في معرض تعليقه على اكتشاف ما يدعوه "قوانين الجمال" في القرن الثالث عشر، إلى أنَّ "هذه الاكتشافات حول الحقيقة المطلقة لم تكن فلسفيةَ المنشأ إنّما غريزيّاً كما أعتقد" لا شكَّ في أنَّ وراء الكوميديا مكتبةً هائلةً من التعلُّم، لكنَّ راسكين على حق حين يحذِّرُنا بقوله إنَّه ليس بإمكان جميع التفاصيل أن تكون نتيجةً لعملية بحثِية وعِلمية، فالإبداع الكليّ أكثر دقّةً من أن يكون مبرّراً كلمةً بكلمة. وكما يلاحظ راسكين، إنَّ "الجهد الذي بذله جون ميلتون عبر كل ما فَعَلَه في الجحيم الخاص به، إنّما تركّز على جعلِ الجحيم مكاناً غير متعيِّن، فيما جَعلَه دانتي من جحيمه مكاناً محدّداً". لهذا السبب، يقول راسكين إنَّ دانتي عند وصوله جنّة عدن، وبعدما تجرّأ على اجتياز الجدار الناري للمطهَر، دخل إلى "غابة كثيفة" يصفُها بحبٍّ واضح، وهو الأمر الذي يذكّر القارئ بـ"الغابة المظلمة" في بداية القصيدة. أمّا الآن، فإنَّ "التّيه الذي لاقاه في الغابة المظلمة بالإضافة إلى أكثر الأشياء المروّعة له في حياة الإثم والتقصير، انقلبت إلى سرورٍ وحياةٍ نقيّة. وبما أنَّ الإنفلات والانغماس في الخطيئة جَلَبا الحُكم المقيِّد والمهولَ بالعقاب الأبدي كذلك أدّى الانغماس في الفضيلة إلى الحُكم العطوف بالسعادة الأبدية".[٢]

حتّى إنّنا نجد مثالاً آخر أكثر إثَارةً للمشاعر في غابة المنتحرين، فبعد استرشادهما القنطور نيسوس عبرَ نهر الدماء، حيث يجري تعذيب أولئك المذنبين بارتكاب جرائم القتل، يصل دانتي وفيرجيليو إلى غابة مدلهِمّة حيث لا طريق يمكن رؤيته عبرَها. تلك الغابة مصنوعة من النّفي تتخلّله هتافاتٌ من اللّاءات التي تفتَتِحُ المقاطع الثلاثية الأولى من النشيد وجميع أبيات المقطع الثاني. إنّه مكانٌ ينتفي فيه الوجودُ بحدّ ذاته.

١ جون راسكين (١٨١٩-١٩٠٠) شاعر وناقد فني ومفكر اجتماعي إنكليزي، له عدد من المؤلفات والأعمال الأدبية والفنية، وقد كان لكتاباته ولفنه أثر كبير في العصر الفيكتوري والعصر الإدواردي. (المترجم)

2 John Ruskin, *Modern Painters*, in *The Complete Works of John Ruskin*, vol. 3 (London: Chesterfield Society, n.d.), pp. 208, 209; *Purgatorio*, XXVIII:2, "foresta spessa"; *Inferno*, I:2, "selva oscura"; Ruskin, *Modern Painters*, p. 214.

لا، لم يكن نيسوس على الشاطئ الآخر،
حين دلَفنا غابةً
ما كان ليدلّ عليها أيّ سبيل
لم تكن خضراء أوراقها، بل داكنة
ولا أغصانها مستقيمة، بل ملتوية تملؤها العُقَد
ولم يكن فيها من فاكهةٍ، بل أشواكَ مملوءة بالسمّ.
لا أدغال كثيفة وخشنة
لتهرب إليها الوحوش من المزارع الموبوءة
بين تشتشينا وكورنيتو.

على تلك الأشجار المروّعة الشائكة، بَنَت طيور الهاربي[1] أعشاشها. لهذه المخلوقات المتوحشّة ذات الأجنحة العريضة والأعناق والوجوه البشرية أرجل كالمخالب وبطون يكسوها الريش، وهي تطلقُ صرخاتٍ أبدية محزنة مُنذرةً بالحزن المقبل.[2]

وقبل أن يمضيا بعيداً، يُخبر فيرجيليو دانتي أنّهما الآن في الكورنيش الثاني من الدائرة السابعة، ويأمره أن يكون يقظاً لكي يرى "أشياء سوف تُعَرّي كلامي من الإيمان"، لأنَّ ظلالَ الكلام تتحرّر عن أجسادها في هذا المكان. يسمَع دانتي عويلاً لكنّه لا يرى أحداً ويتساءل هل كانت هنالك أرواح تختبئ في الأدغال، و"لتبديد شكوكه يطلب فيرجيليو منه أن يكسر غصناً صغيراً من إحدى الأشجار المحيطة به، وحين يفعل دانتي ذلك، تصرخ الشجرة عالياً من الألم قائلةً: "لِمَ تمزّقني؟"، ثمّ يتدفّقُ دمٌ قاتمٌ من ساقها.

١ طيور الهاربي أو الهربوسات: مخلوقات أسطورية في الأساطير الإغريقية الرومانية، وهي شبح مخيف نصفه امرأة والنصف الآخر طائر، ويُعرف عنها أنّها تسرق الطعام من ضحاياها وتترك خلفها رائحة كريهة. (المترجم)

2 *Inferno* XIII:1–11, "Non ra ancor di la Nesso arrivato, / quando noi ci mettemmo per un bosco / che da neun sentiero era segnato. // Non fronda verde, ma di color fosco, / non rami schietti, ma nodosi e 'nvolti; / non pomi v'eran, ma stecchi con tosco. // Non han si aspri sterpi ne si folti / quelle fiere selvagge che 'n odio hanno / tra Cecina e Cornetto i luoghi colti."

واصَلت الشجرة القول:

لماذا تمزّقني؟
أما فيكَ من أثرٍ للشفقة؟
بَشراً كنّا والآنَ غَدَونا جذوعاً:
كان ينبغي حقاً ليدك أن تكون أكثر رحمة
حتى لو كنّا أرواح الثعابين نفسها.

وبينما أخذ دانتي يتراجع مذعوراً، راحَ الدمُ والكلمات يتدفّقان معاً من الغصن المكسور. تحدَّث فيرجيليو في **الإنياذة** واصفاً كيف كان إنياس، بعد مغادرته ساحل طروادة باحثاً عن أمّه فينوس والآلهة الأخرى مع القرابين، يكسرُ أغصان أشجار الكورنيل والآس لاستعمالها في تزيين المذبَح. فجأةً يرى إنياس مذهولاً كيف بدأت الجذوع تنزُّ قطراتٍ من الدم الأسود، فيما راحَ صوتٌ صادرٌ من تحت الأرض يخبِرُه أنَّ هذا قبر بوليدوروس المقتول غيلَةً على يد ملك التراقيّين الذي كان والد بوليدوروس قد وثِقَهُ على ابنه.[1] أدرك فيرجيليو أنَّ دانتي يبدو أنّه نسيَ هذه الحكاية من حكايات ملحمَته **الإنياذة** (حدث النسيان في عالم دانتي المتخَيّل)، ويشعر بضرورة أن يثبِت له حقيقة أنَّ الأشجار تنزِف أيضاً (في عالم الواقع الحقيقي). بفعله ذلك، يُذكِّرُ فيرجيليو دانتي أنَّ كلا العالمين ضروري ليختبر المرء وجوده بأكمله. ولكنَّ فيرجيليو من أجل "التَكفير عن الذنب"، يسأل الروح الجريحة من تكون، لكي ينقل دانتي سيرتها إلى عالَم الأحياء حين عودته (خلال رحلتهما في الجحيم، يعتقد فيرجيليو المطمئنّ إلى سمعته على الأرض أنَّ الأموات يهتمّون بما يقوله الأحياء عنهم). يتبيّنُ أنَّ الشجرة المنتحبة هي السياسي والشاعر بيير ديلّي فيني، المستشار في مملكة الصقليتين والوزير في

1 *Inferno,* XIII:21, "cose che torrien fede al mio sermone"; 32, "Perche mi schiante?"; 35-39, "ricomocio a dir: 'Perche mi scerpi? / non hai tu spirto di pietade alcuno? // Uomini fummo, e or siam fatti sterpi: / ben dovrebb' esser la tua man piu pia / se state fossimo anime di serpe."; Virgil, *Aeneid,* 3.19-33, in *Eclogues, Georgics, Aeneid,* 2 vols., trans. H. Rushton Fairclough (Cambridge: Harvard University Press, 1974), vol. 1, pp. 348-50.

بلاط فريدريك الثاني، الإمبراطور الذي تحدّثنا عن تجاربه اللغوية المروّعة التي أجراها على الأطفال. أقدَمَ ديلّي فييني على الانتحار بعد اتّهامه ظُلماً بالخيانة، وهو الآن يعاقب لأنَّ روحه تعتقد أنَّ بإمكانها الهرب من العار بواسطة الموت، "جعَلَتني – أنا العادل – أصير ضدَّ نفسي العادلة".[1]

بإمكان الأشجار أن تتكلم ما دامت دماؤها تجري. وبينما لم يكن لدى تلك الأشجار/الأرواح رأفة بأنفسها، ها هي الآن ترجو دانتي أن يرأف بحالها. يشعر دانتي بشفقةٍ بالغة لا تشبه في حدّتها سوى تلك الشفقة التي شعر بها لمرّةٍ واحدة من قبل في هذا العالم الذي لا رأفة فيه، وكانت حين استمع لقصة فرانشيسكا في دائرة الشهوانيين. ولأنَّ الشفقة دائماً ما تنطوي على إشفاق المرء على نفسه بنحو أو بآخر، ربّما نفترض أنّ دانتي الشاعر أثناء منفاه المضني قد فكر في الانتحار ثمَّ عدَلَ عن تلك الفكرة. من المؤكّد أنَّ سؤال الانتحار كان بالنسبة إليه سؤالاً مضطّرباً. رأت العقيدة المسيحية الكاثوليكية الانتحار خطيئةً تُرتَكَبُ بحقّ الجسد الذي هو هيكل للروح. كان القديس أوغسطين قد شبّه الانتحار بارتكاب القتل الممنوع وفق الوصية السادسة[٢]: "علينا الانصياع للأمر: إيّاكم أن تقتُلوا، وحينما ينسحب الأمر على البشر، فإنَّ ذلك يشمَلُ قتل الغيرِ أو النفس، لأنَّ من يقتل نفسه يقتل إنساناً".[3] لكن الانتحار لدى الكتّاب الوثنيين المحبوبين لأوغسطين (ودانتي) غالباً ما كان يُنظَر إليه كفعلٍ مشرّف ونبيل.

في تأمّلٍ عميقٍ في هذه الحكاية، تتساءل أولغا سيداكوفا (Olga Sedakova) عمّا يعنيه بيير ديلّي فييني بقوله: "كنّا بشَراً"، قائلةً إنَّ كون المرء إنساناً يعني أنَّ بإمكانه التحدّث، وبإمكان الآخرين سماعه حين يتكلّم. "الإنسان قبل كلّ شيء رسالة وإشارة"، كما كتَبَت أولغا. لكن أيّ إشارة؟ هي بالتأكيد إشارةٌ تربط الدم باللغة، وهي تكابد حاجة التعبير عن المعاناة بالكلمات. إذا ما ذهبنا بملاحظات

1 *Inferno*, XIII:52–53, "'n vece / d'alcun' ammenda"; 72, "ingiusto fece me contra me giusto."

٢ أي السادسة بين الوصايا العشر. (المترجم)

3 Saint Augustine, *City of God*, 1.20, trans. Henry Bettenson (Harmondsworth, U.K.: Penguin, 1972), p. 32.

سيداكوفا إلى الأمام قليلاً، ربما باستطاعتنا القول بالاستناد إلى الاستعارة القديمة التي تشبِّه العالم بالكتاب، إنَّ الكتابة في كتاب الطبيعة إنّما تعكس كلّاً من المعاناة البشرية والمعاناة التي يلحقُها البشر بالطبيعة. ينبغي للمعاناة، سواء أكانت معاناة كائنٍ بشريّ أم معاناة الأرض نفسها، أن تُترجَمَ إلى كلماتٍ في الثورة أو التوبة أو الصلاة (منذ بضع سنوات، صوّرَت لافتةٌ في بريتيش كولومبيا منظراً طبيعيّاً دمّرَه الاحتطاب الجائر، بالإضافة إلى الصورة، كُتبَ على اللافتة عبارة مأخوذة من مسرحية **يوليوس قيصر** لشكسبير تقول: "أوه! عفوَكِ يا قطعةَ الأرض النازفة... إذْ كنتُ وديعاً ولطيفاً مع أولئك الجزّارين"، وقد ساوى شكسبير في هذه الجملة بين الأرض وبين جسد قيصر المقطّع). يقول دانتي في أطروحته المعروفة بعنوان **في البلاغة العاميّة**، إنّه بعد الخروج من الجنّة، فإنَّ جميع المخلوقات البشرية تبدأ حياةً ملؤها المعاناة مُعبّرَةً عنها بكلمةٍ تشير إلى الألم هي "آه!".[1]

ترى سيداكوفا أنَّ العنفَ والحياةَ نقيضانِ بالنسبة إلى دانتي، والعنف كيف ما كان شكله، ينتمي إلى عالم الموت. إذا ما صحَّ ذلك، فإنَّ بإمكاننا القول إنَّ العنف حين يندلع في حياتنا، فإنّه يُتَرجِم المفردات البشرية الحيوية والإبداعية إلى أخرى تُظهِرُ جانبها الخفيّ، الذي يمثِّلُ خسارتنا ما وُهِبناه. ولأنَّ اللغة في **الكوميديا** تشكّل الفضاء الطبيعي الذي تجري فيه الأحداث، فإنَّ إقحام اللغة القاسية يحوّل ذلك الفضاء إلى شيءٍ مَوات، كالغابة العقيمة التي تسكُنُها طيور الهاربي. في العالم القديم، كانت طيور الهاربي ترمز إلى نيَّةِ أرواح الموتى سلب أرواحِ الأحياء.[2] وعلَيه، إذا كان العنفُ يسلب المُخطئ أو المخطئةَ وجودهما ويُحيلُ الانتحار إلى شجرةٍ معقودة وعقيمة لا يمكنها التعبير عن نفسها إلّا بالدم، عندئذٍ، فإنَّ العنفَ إزاء الطّبيعة، الفعل المتعمَّد لخلقِ غابةٍ كالتي وصفناها، ربما يمكنُ رؤيته كحال من أحوال الانتحار الجماعيّ الذي يودي بحياة العالم الذي

1 *Inferno,* XIII:37, “uomini fummo”; Olga Sedakova, “Sotto il cielo della violenza,” in *Esperimenti Danteschi: Inferno 2008,* ed. Simone Invernizzi (Milan: Casa Editrice Marietti, 2009), p. 116; Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia,* edited and translated from the Latin by Vittorio Coletti (Milan: Garzanti, 1991), p. 9.

2 See Sir Paul Harvey, *The Oxford Companion to Classical Literature* (Oxford: Clarendon, 1980), p. 194.

نحيا فيه، وذلك بإحالة أرضه إلى أرض يباب.

كانت علاقتنا بالطبيعة مضطّربةً على نحوٍ متزايد، وذلك منذ عهد أوائل المزارعين في العصر الحجريّ، إذ إنّنا تعاطَينا بسلبيةٍ مع سؤال كيف يمكن الاستفادة من خيرات الأرض من دون جعلِها أرضاً قاحلة. وعبر تاريخ البشرية الطويل، كانت الإستراتيجيات العملية للحراثة ونثر البذور وجني المحاصيل والريّ التسميد وحماية المحاصيل من الآفات وتخزين الغذاء لأوقات الحاجة، كانت جميعها تسيرث جنباً إلى جنب مع تصويراتنا الشعرية لما سمَّيناه أمّنا الطبيعة. في العالم القديم، وفقاً لما أشار إليه راسكين، كانت الغابات تمثل "مصدراً للثروة وملتَجأً للبشر"، وكانت بمنزلة أماكن مقدّسة ومسكونة بالأرواح، وقد حَمَلَت الخيرَ للبشر إلى حدٍّ كبير.[1] وفي العصور الوسطى، تغيّرت الرؤية وأعيد النظر فيها لتنقسمَ إلى رؤيتين، فقد كانَ يُنظَرُ إلى الريف إمّا كمكانٍ خطير وكظلٍ شيطاني للمدينة المتحضّرة، أو كمكانٍ للتطهُّرِ والتنسُّك وذلك على العكس من الشرور التي مثّلَتها مدينة بابل. وقد جرى تصوير الريف كمكانٍ همجيّ يلجأ إليه المجرمون والوحوش البريّة والفرَقُ المارقة وأصحاب الممارسات السريّة، وكعالم فردوسيّ وموطنٍ لعصرٍ ذهبيٍّ ضائع وملاذ من دناءات الشؤون اليومية للحياةَ على حدٍّ سواء. انعكس ذلك الانقسام عبر الفنون البصريّة. في بدايات العصور الوسطى، أخذ العديد من الفنّانين بالتخلّي تدريجيّاً عن بعض الأنماط الفنية الدنيوية التي كانت رائجة في روما الهلنستية مثل رسم المناظر الطبيعية الزخرفية، وبدلاً من ذلك تحوّلوا إلى رسم مشاهد تمثيلية من القصص التوراتية إلى جانب تصوير الحياة اليومية كخلفيّة لتلك الرسوم وذلك لمراعاة ما أمكن من التعاليم الدينية وما يتطلّبه فنّ البورتريه. كان دانتي نفسه متابعاً حريصاً لدورات الطبيعة وتغيراتها كما كان مطّلعاً على تقنيات الزراعة وتربية الحيوانات، وهو يصف المناظر التي يمرُّ بها بتفصيلٍ مذهل ويبيّن أنها مسارح لعرض السلوكيات البشرية وأمثلة على إبداع الألوهية المُلهَم. سواء في ظلمة الجحيم، حيث يكشف

1 Ruskin, *Modern Painters*, p. 212.

بياض الأجساد العارية عذاباتها بوضوح مؤلم، أم في المطهرِ الأرضي بفجره وغَسقه وحلكَةَ ليله وسطوع شمسه الّتي تكشف أو تداري الارتقاء المؤلم للأرواح، فإنَّ المناظر التي يصوّرها دانتي فيها من كثافة الحقيقة وعمقِ الرمزية في آنٍ معاً، إذ إنَّ كلا الشكل والمعنى يكشف عن بعضهما بعضاً خلال الرحلة.

بالنسبة إلى دانتي، كلٌ ما يتاح من حكمة وجُلّ معرفة الكائن بوجوده وحدسه بإرادة الرب، إنّما هو موجود جميعه في الطبيعة على نحوٍ جليّ: في الحجارة والنجوم، "حين المحبّة الإلهية... سيَّرَت هذه الأشياء المحبّبَةَ لأول مرة" إنَّ تجربتنا مع الطبيعة هي بمنزلة تجربتنا مع يد الربّ في العالم، كما أنَّ معرفة التعاطي مع سائر المخلوقات الأخرى تُشكِّلُ طريقةً لإعادة تنظيم موقعنا في الكون. ما نفعله لأنفسنا نفعله للعالم. لذا، وعلى طريقة دانتي في الكونترباسو (contrapasso) وهي آلية تعذيب المخطئين في الجحيم بطريقة تشبه خطاياهم، إنَّ ما نقترفه بحق العالم، نقترفه بحق أنفسنا أيضاً.[1] يتردّد صدى حالات دانتي المزاجية وشكوكه ومخاوفه واكتشافاته عبر التفاصيل اليومية للمناظر الطبيعية التي يمرّ بها في رحلته. فالصخور المحطّمة في الدائرة الثامنة من الجحيم، والأشجار المضناة في غابة المنتحرين، والخضرة التي تكسو بستان ماتيلدا، والرمال الحارقة في دائرة الجحيم السابعة، والسهوب التي تغمرها النسمات في جنة عدن، تؤثِّرُ جميعها في جسد دانتي وروحه.

لقد أدرَك فيرجيليو أيضاً تلك العلاقة المعقدة التي تجمعنا بالطبيعة وكيفَ يُحدِّد سلوكنا مصيرَها ومصيرنا أيضاً. كان فيرجيليو قد خَسرَ مزرعة العائلة بعد هزيمة بروتوس وكاسيوس في فيلبي عام ٤٢ ق.م، لكنَّ خبرته في الزراعة تظهر جليَّةً في كتابه *Georgics* الذي يمكن قراءته كدليلٍ زراعيّ في هيئة أبيات شعرية. وفي معرِض وصفه الآفات والحشائش الضارة الّتي تهاجمُ المحاصيل، يعاتب

1 *Inferno*, I:39–40, "quando l'amor divino / mosse di prima quelle cose belle."
كونترباسو Contrapasso مصطلح أخذه دانتي عن توما الأكويني لوصف العذاب أو التطهّير من خطايا معيّنة. على سبيل المثال، إنَّ اللصوص الذين سرقوا أملاك الآخرين يعاقَبون بفقدانهم كل شيء يخصهم بما في ذلك أشكالهم البشرية.

فيرجيليو على سبيل المثال الفلّاح قائلاً:

> لذا، ما لَم تنقضّ بِمعوَلِك على الأعشاب الضارة، وما لَم تُفزِع بصوتك الطيور وتَفحَص بسكّينك ما يسوَدُّ من التربة وتَستَسْقي بنذورك المطر، فإنَّ جهودك، وا أسفاه!، ستذهب أدراج الرياح، وسوف ترى مخازنَ جارِك تكتنزُ بالرّزق، ولسوفَ تهزُّ أشجارَ البلّوط في الغابات لتُسْلي جوعَك.[1]

استمدّ فيرجيليو آراءه من آراء اليونانيّين القدماء الذين سادَت لديهم فكرتان إزاء مسؤولية البشر نحو الطبيعة. الفكرة الأولى أعلنَها أتباع فيثاغورث ونصّت فيما نصَّت على سبيل المثال على أنَّ للأشجار أرواحاً. في القرن الميلادي الثالث، كَتَب الفيلسوف فرفوريوس الصوريّ: "لماذا يكون ذَبحُ ثورٍ أو خروفٍ أفحشُ من قطع شجرة بلّوط أو تنّوب؟ ثمَّةَ أرواحٌ مزروعة في الأشجار أيضاً". أمَّا الفكرة الثانية، فكانت لأتباع أرسطو الذي رأى أنَّ النباتات والحيوانات وُجِدَت لخدمة النوع البشري، ثمَّ جاءَ بليني الأكبر في القرن الميلادي الأول ليردِّد آراء أرسطو مُعلناً أنَّ "الطبيعة خَلَقَت الأشجار... من أجل أخشابها".[2]

أواسط القرن الثاني قبل الميلاد، باتَ من الواضح في روما أنَّ عائلات الفلّاحين الذين دوماً حَرثوا أراضيهم الصغيرة ورعوها أصبحوا مجبَرين على التخلّي عنها لمصلحة مُلّاك الأرض المتنفّذين الذين استأجروا العبيد للعمل في الزراعة. بُغيَةَ إحياء العقلية الزراعية التقليدية، وضَعَ الإخوة غراتشي عام ١٣٣م، الذين كانوا يعملون في الدفاع عن حقوق الشعب، قوانينَ من شأنها إدارة استصلاح الأراضي. وفي الوقت نفسه، أصبحت الكتب الإرشادية الزراعية شائعةً في أنحاء روما، وكان بعضها مترجَماً مثلَ كتاب ماغو القرطاجي، فيما كان بعضها الآخر من تأليف الرومان أنفسهم مثل أعمال كاتو وكولاميلّا وفارّو. وفي

1 Virgil, *Georgics*, 1.155–59, in *Eclogues, Georgics, Aeneid*, vol. 1, pp. 90–91.

2 Porphyry, *De abstinentia*, 1.6, and Pliny the Elder, *Naturalis historia*, 16.24.62, quoted in J. Donald Hughes, "How the Ancients Viewed Deforestation," *Journal of Field Archeology* 10, no. 4 (winter 1983): 435–45.

وقتٍ لاحق، شجَّعَ الإمبراطور أوغسطس الشعراء على تبنّي أفكار زراعية لتعزيز فكرة الزراعة بنمطها التقليدي أيامَ كانت مهنَة الرومانيّ الحقيقي. وسواء أكان ذلك بتقديم النصائح العملية حول طرُق الزراعة وإعادة صياغة أساطير الطبيعة، أم بمقارنة مسرّات حياة الريف بمشقّات الحياة المدنية، فإنَّ الشعراء اللاتينيّين وظَّفوا الفكرةَ التي دعا إليها أوغسطس وظلّت أعمالهم شاهدةً عليها لقرون.[١]

لم تصلنا الكثير من الوثائق حول تطوّر الأساليب الزراعية في العصور الوسطى، لكن في المناطق التي كانت تزرع محصولَين سنويّاً، كانت هناك حاجةٌ إلى المزيد من العمالة والريّ مقارنةً باليونان وبروما، وأدّى ذلك إلى اختراع آلات أكثر كفاءة، كما جَلَبَت الفتوحات العربية إلى أوروبا عدداً من المحاصيل الجديدة والحبوب البعلية، والأهم من ذلك أنَّ العرب جَلَبوا القمح القاسي (الذي أصبَح أساسيّاً في معظم البلدان المتوسّطية) والذُّرَة البيضاء أيضاً. ومع أنَّ الأوقات الصعبة التي شهدتها البشرية كانت ناجمةً بصورة رئيسيّة عن أسباب طبيعية كالفيضانات وموجات الجفاف، فإن العوامل البشرية، بما فيها الإفراط في زراعة الأرض والاحتطاب الجائر، ساهمت في خلقِ فترات متكرّرة من المجاعة. في بلاد العرب، أمكَنَ الحدّ من الرّعي الجائر والزراعة المفرطة بواسطة نظام عُرِف باسم حِمى، وهو نظام أعطى القبائل في بعض المناطق حقوقاً جماعيةً في أَراضٍ معيّنة، لكنَّ هذا النظام لم يكن ناجعاً في أوروبا. وبحلول القرن العاشر أو الحادي عشر، أُحيلَت معظم الأراضي يباباً وتضاءل الأمان الفلاحي، كما أخفق النظام المالي في تقديم الدعم اللازم إلى المزارعين. كذلك تسبّبت

1 Alfred Wold, "Saving the Small Farm: Agriculture in Roman Literature," *Agriculture and Human Values* 4, nos. 2–3 (spring–summer 1987): 65–75.

في إنكلترا خلال القرن الثامن عشر، سخِرَ صموئيل جونسون من اهتمامات معاصريه الرَعَوية، وقد أشار في معرِض تعليقه على إحدى قصائد Dr. Grainger بعنوان "The Sugar-Cane, a Poem،" وكان قد أشارَ فيها إلى كاتِب سيرته الذاتية وصديقه James Boswell، بالقول: "ما الذي بإمكانه صنعه من قصب السكر؟ لربما يمكن لأحدهم أن يكتب كذلك: سرير البقدونس، قصيدة! أو: حديقة الملفوف، قصيدة!":

The Life of Samuel Johnson (London: T. Cadell and W. Davies, 1811), vol. 3, p. 170. In South America, the classic nineteenth-century example is the Chilean Andres Bello's "Silva a la agricutura en la zona torrida," "Ode to Agriculture in the Torrid Zone."

سلسلةٌ من الأوبئة المتلاحقة في تراجع زراعيّ عام في أوروبا. لقد جَعَلَ دانتي فيرجيليو يقول إنَّ أرواحاً بِعَينها تُعاقَبُ في الدائرة السابعة من الجحيم لأنّها عاشت "مُزدَرِيَةً الطبيعة والآلهة".[1] وحدها الآراء الأرسطويّة كانت تحمل مفاهيم معارضة حول الطريقة التي ينبغي أن نعامل بها الطبيعة، ويبدو أنَّ تلك الآراء هي التي أصبَحت سائدة في عالمنا.

كان للموقف الأرسطوي من الطبيعة عواقب طويلة الأمد. عام ١٩٦٢، أصدرت عالمة أحياء بحريّة أميركية، كانت قد بدأت الكتابة منذ مطلع الخمسينيات حول الآثار المدمّرة التي يلحقها النشاط البشري بالطبيعة، كتاباً بعنوان *Silent Spring*، كان يرمي إلى تغيير السياسات الصحيّة لعدد من الدول وإطلاق الحركة البيئية حول العالم. أتاحَ عَمَل راشيل كارسون (Rachel Carson) المبكّر، لدى خدمة الأسماك والحياة البريّة الأميركية، أتاح لها الاطّلاع على آثار رمي النفايات النووية في البحر، وكذلك ظاهرة الاحتباس الحراري التي لم تكن مُكتَشَفةً وقتئذ، كما أنَّ بحثها حول إساءة استخدام المبيدات كشَفَ عن حقيقة أنَّ الصناعات الزراعية كانت خطيرة وغير فعّالة بالإضافة إلى أنَّ تلك الصناعة لم تكن صادقةً في تقاريرها التي تصدرها للعموم. ووفق ما أشارت إليه كاتبة سيرتها الذاتية ليندا لير (Linda Lear)، فإنَّ راشيل كارسون في كتابها المذكور سابقاً "ذهبت أبعد من تحدِّيها المؤسسة العلمية أو فرضها تطبيق اللوائح الجديدة بشأن المبيدات. كان ردَّ فعل المؤسسة العلمية واضحاً في عدائها لكارسون ولكتابها، وقد أدرك عدد من المسؤولين الحكوميين ومن القائمين على الصناعة الزراعية أنَّها لم تتحدَّ استنتاجات العلماء حول فوائد المبيدات الجديدة فحَسْبُ، بل قوّضت نزاهتهم الأخلاقية وأهليتهم القيادية". لربمّا كان لدى دانتي موقفه تجاه المخطئين بحقّ الطبيعة، مثلَ الأرواح المنتَحبة في الدائرة السابعة، التي كُتبَ عليها الجري إلى الأبد فوق الرمال الحارقة وسط طبيعة مقفرة وهي تنظُرُ إلى ما اقترفته أيديها لأنّها لم تتحلَّ بالمسؤولية نحو الطبيعة. "في هذه الدوائر من

1 . *Inferno*, XI:48, “spregiando Natura, e sua bontade.”

القسوة"، يقول تشارلز ويليامز، "يصبح القارئ واعياً على نحوٍ استثنائيّ بذلك الشعور بالقفر. النهر الدموي والغابة المدلهِمّة والرمال الخشنة التي تشترك جميعها في تأليف هذا المشهد الرمزي من حالة العَقم".[١]

وَعَت كارسون خطر استخدام المواد الكيماوية على كونه ناجماً عن رغبةٍ عنيدة في تجنّبِ النظر إلى النتائج التي تترتب على استخدامها، باستثناء ما يريد منتجها أن يراه من نتائج، وقد أدركَت (مثل ما فهِمَ دانتي بالفطرة) أنَّ التجاهل المتعمَّد للآثار المميتة لهذا السلوك قد أسفَرَت عن نوع من العمى الطوعي تجاه "الأشياء الطبيعية cose belle" التي تقدّمها الطبيعة، وأنَّ ذلك السلوك ليس سوى أحد صور التدمير الذاتيّ الناجم عن انعدام الإنسانية وطغيان الجشع. إنَّ "التحكّم بالطبيعة"، كما كَتَبَت كارسون، "هي عبارَةٌ تنمُّ عن غطرسة، وقد تولّدت مع عصر الإنسان البدائي بيولوجيّاً وفلسفيّاً، وذلك حينَ تشكّلَ الافتراض القائل إنَّ الطبيعة موجودةٌ لخدمة الإنسان".[٢]

كان ذلك الافتراض أرسطوياً كما أشرنا. فالنسبة إلى أرسطو، المُلكية، وليس العمل، هي مصدر الدخل، كما أنَّ الملكيّة وفقاً لأرسطو تخوِّلُ صاحبها أن

1 Linda Lear, "Afterword," in Rachel Carson, *Silent Spring* (Harmondsworth, U.K.: Penguin, 1999), p. 259; Charles Williams, *The Figure of Beatrice: A Study in Dante* (Woodbridge, U.K.: Boydell and Brewer, 1994), p. 129.

كما هو معروف تقليديّاً، فإنَّ "المخطئون بحقّ الطبيعة" هم قوم لوط الذين نسوا الجماع الجنسي بين الذكر والأنثى كشكلٍ "مشروع" للجنس وذلك برغبتهم. لكن بعض الباحثين، ولاسيّما Andre Pezard مؤلّف كتاب (*Dante sous la pluie de feu* [Paris: Vrin, 1950]) يذهبون إلى أنَّ "المخطئون بحق الطبيعة" أخطؤوا على نحو مختلف، وذلك بـ"عماهم في تبصّر" ما هو طبيعي. وفي رأيهم، إنَّ **الكوميديا** لم تأتِ على ذكر قوم لوط أو اللواط. لكن "المطهَر"، في النشيد السادس والعشرين منه، تتحدّث عن مجموعة أرواح تصرخ بصوت عالٍ قائلةً: "سدوم وعمورة"، في إشارةٍ إلى "الخطيئة الكبرى" للمدن الخمس (**سفر التكوين** ٢٠:١٨)، فيما تجيبها أرواح أخرىً في الأسطر التي تلي مشيرةً إلى باسيفاي، زوجة مينوس، التي تزاوجت مع الثور وأنجبت مينوتور. تنتمي كلتا المجموعتين إلى المفرطين في الشهوانية من مثليّي الجنس ومغايريه أيضاً. وعلى أساس أنّهم موجودون في أعلى كورنيشات جبل المطهر (الأقرب إلى جنّة عدن)، فإنّهم بالنسبة إلى دانتي على الأقل يمثّلون مرتكبي أخطر الخطايا السبع.

2 Carson, *Silent Spring*, p. 257.

يكون مواطناً، وتشتمل الملكية على كلّ ما تقدّمه الطبيعة ليقتات به الإنسان: من مواشٍ يرعاها البدو، وممّا يقنصه الصيّادون من أسماك وطيور، وما يُجنى من ثمارٍ ومحاصيل. وقد كَتَبَ أرسطو قائلاً: "علينا أن نؤمن أولاً بأنَّ النباتَ وُجِدَ من أجل الحيوانات، وثانياً أنَّ الحيوانات كافة موجودةٌ لخدمة الإنسان" (كذلك العبيد، لأنَّ أرسطو رأى أنَّ أسرَ "أُناسٍ أقلّ شأناً" وجعلهم عبيداً إنّما هو نشاطٌ بشريٌّ طبيعي).[1]

وكما يبدو، إنَّ آراء أرسطو المتشابكة – التي تقول بحقّنا في استغلال الطبيعة وكذلك استغلال البشر "الأقل شأناً – لا تزال تفعل فعلها عبر تاريخ اقتصاداتنا إلى اليوم. عام ١٩٨٠، ذَكَر برنامج الأمم المتحدة البيئي (UNEP) أنَّ التصحّر تسبّب في تهديد ٣٥% من مساحة الأرض و٢٠% من سكّانها، وعلى سبيل المثال، إنَّ ظاهرة التصحّر الواسع التي شهدتها الأمازون بسبب إزالة أشجار الغابات، والتي عادت إلى التفاقم منذ ٢٠١٢ بعدما شهدت انخفاضاً مضطّرداً في السنوات السابقة، تستهلك اليوم جهود عشرات الآلاف من الأشخاص الذين يعملون في ظروف أقرب ما تكون إلى العبودية. وجد تقرير صادر عن "صندوق الحياة البريّة" أنَّ "الفقراء وأولئك القرويّين المحرومين، بالإضافة إلى سكّان الضواحي المهمّشة، يُنقَلون إلى أراضٍ نائية ومزروعة بالصّويا [بعدما قُطعَت أشجارها] حيثُ يكون عليهم العملُ في ظروف بربريّة غالباً ما تكون تحت تهديد السلاح ودون أيّ فرصةٍ للهرب... باستثناء أنَّ من يصاب بالمرض يُطرَدُ ويُستَبدَل بآخر".[2]

في السنوات الأخيرة، استكشَف فرع جديد من علم النفس العلاقة بين النفس البشرية وبين الطبيعة التي تحيط بها. يُعرَف هذا الفرع بالاسم الغرائبي بعضَ

---

1 Aristotle, *The Politics*, 1.8, trans. T. A. Sinclair (Harmondsworth, U.K.: Penguin, 1962), pp. 38–40.

2 "Assessing Human Vulnerability to Environmental Change: Concepts, Issues, Methods, and Case Studies" (Nairobi: United Nations Environmental Programme, 2003), www.unep.org/geo/GEO3/pdfs/AssessingHumanVulnerabilityC.pdf; "Social Issues, Soy, and Defenestration," *WWF Global*, http://wwf.panda.org/about_our_earth/about_forests/deforestation/forest_conversion_agriculture/soy_deforestation_social/

الشيء وهو علم النفس الإيكولوجي (أول من استخدم هذا الاسم هو المؤرّخ ثيودور روسزاك عام ١٩٩٢، كما أنّ روسزاك نفسه هو من ابتكر مصطلح الثقافة المضادّة counterculture). ويُعنى علم النفس الإيكولوجي بدراسة الظاهرة التي أدركها الشعراء منذ شبّهوا المشاعر الهيّاجة بالعواصف ولحظات السعادة بالحقول المزهِرة. كان جون روسكين قد وصف تلك الظاهرة بأنّها "مغالطة محزِنة" أمّا الإيكولوجيون النفسيّون، في محاولتهم تحليل انعكاسنا في الطبيعة، فيقولون إنّنا جزء ملتَبِس من الطبيعة، لذا إنَّ انفصالنا عنها (عبر الإهمال واللامبالاة والعنف والخوف) يؤدّي إلى ما يشبه الانتحار السيكولوجيّ. في إشارة محتملة إلى أرسطو، تقول الاختصاصية النفسية والشاعرة آنيتا باروز: "إنَّ بنيةَ العقل الغربي هي ما يجعلنا نعتقد أنّنا نعيش في عالم داخليٍّ محاط بأجسادنا، فيما نرى كلَّ شيء آخر خارجنا بمنزلة عالم خارجيّ".[1]

بُغيَةَ شرح حالته النفسية ولقاءاته المدهِشة، غالباً ما يصفُ دانتي ذاكرةً من المشاهد الطَبيعية، وبوصولِهما إلى الجسر الحجريّ الذي أفضى بهما لعبور كورنيش المنافقين نحوَ هوّةِ اللصوص، يكتشف دانتي ودليله أنَّ الهوّةَ قد تحطّمت ويستحكِم بهما شعورٌ بالأسى، ولكي يشرح للقارئ ما شعَرَ به، فإنَّ دانتي يستحضر ذاكرته قائلاً:

في هذه الفترة من مطلعِ السنة
حينَ تغمس الشمس خصلاتها في برج الدلو
ويلتهم الليل نصفَ النهار
وحين يرسم الصقيع على الأرض
صورة شقيقه الناصع البياض
لكن آثار ريشه لا تدوم طويلاً

---

1 Theodore Roszak, *The Voice of the Earth* (Grand Rapids, Mich.: Phanes, 1992), p. 2; Ruskin, *Modern Painters*, p. 155; Anita Barrows, "The Ecological Self in Childhood," *Ecopsychology Newsletter* 4 (Fall 1995), quoted in David Suzuki (with Amanda McConnell), *The Sacred Balance: Rediscovering Our Place in Nature* (Vancouver: Greystone/Toronto: Douglas and McIntyre, 1997), p. 179.

ينهض الفلاّح الذي خَوَت مخازنه
ويرى الريف كلّه
مكسُوّاً بالبياض، فيهمزُ فخذيه
ويؤوب إلى البيت نادباً حظَّه
مثلَ بائسٍ أُفرِغ في يده
ثمَّ يخرج من جديدٍ ويعاوده الأمل،
ينظر إلى العالم وقد تغيّر
في ساعاتٍ معدودات، فيمسك عصاه
وينطلقُ إلى المرعى بنعاجِه ليُطعمَها.

في مقاطع كهذه، يستعيد دانتي آراء فيرجيليو وليس آراء أرسطو؛ ليسَ الأحابيل الغنائية لـ**القصائد** *Eclogues*، إنّما التأمّلات المُعتبَرة لـ**الزرّاعيات** *Georgics* حيثُ تخلّى فيرجيليو عن الرؤية المثالية لحياة الرّيف، وركّزَ بدلاً من ذلك على مصاعب الزراعة ومكافآتها وعلى مسؤوليات المزارع نحو الطبيعة. وقد كَتَب قائلاً: "بالكَدح فُتِحَ العالم، بالكدح بلا هوادة وبالإرادة التي تحثّنا حين تقسو الحياة" لكنه أكمل قائلاً: "لدى الطبيعة أساليب شتّى لسقاية الأشجار، لأنَّ بعضها تنمو بنفسها ومن غيرِ عناء الإنسان وبعيداً في السهول وقربَ الأنهار المتعرّجة... لكنَّ البعضَ الآخر ينبت من بذرةٍ سقطَت كشجرة كستناء طويلة ومثلَ الشجرة العريضة الأوراق، أكثر أشجار الغابة جبروتاً، تلك التي تمدُّ ظلَّها لجوبيتير، بالإضافة إلى السنديان، الأشجار التي اعتبرها اليونانيّون أشجاراً للنبوءات" يستلزِمُ كرم الطبيعة هذا أن نضطلع بواجبنا نحوه كما فَهِمَ فيرجيليو ودانتي.[1]

1 *Inferno,* XXIV:1–15, "In quella parte del giovanetto anno / che 'l sole i crin sotto l'Aquario tempra / e gia le notti al mezzo di sen vanno, // quando la brina in su la terra assempra / l'imagine di sua sorella bianca, / ma poco dura a la sua penna tempra, // lo villanello a cui la roba manca, / si leva, e guarda, e vede la campagna / biancheggiar tutta; ond' ei si batte l'anca, // ritorna in casa, e qua e la si lagna, / come 'l tapin che non sa che si faccia; / poi riede, e la speranza ringavagna, // veggendo 'l mondo avec cangiata faccia / in poco d'ora, e prende suo vincastro / e fuor le pecorelle a pascer caccia." Virgil, *Georgics,* 1.145–46, in *Eclogues, Georgics, Aeneid,* vol. 1, pp. 90–91; *Georgics* 2.9–16, ibid., pp. 116–17.

في ٣١ آذار/مارس ٢٠١٤، أصدرت "اللجنة الدولية للتغيرات المناخية" (IPCC) تقريراً حول "آثار الأنشطة البشرية في المناخ حول العالم". وقد اختيرَ ٣٠٩ من الكتّاب المختصّين من ٧٠ بلداً حول العالم لإعداد التقرير بالإضافة إلى مساعدة ٤٣٦ كاتباً مساهماً و١,٧٢٩ خبيراً ومراجعاً حكومياً. وقد خَلُص التقرير إلى أنّه نظراً إلى أنَّ طبيعة المخاطر الناجمة عن التغيّر المناخي أصبحت واضحةً على نحو متزايد، فإنَّ على الحكومات أن تختار من الفور وجذرياً: إمّا أن تمضي في مفاقمة هذه التغيّرات بصرف النظر عن آثارها، وإما أن تقبل خفض المكاسب المالية لاقتصاداتنا القومية. ركّزَ التقرير على الفئات الأكثر تضرّراً والصناعات والنُّظُم الإيكولوجية حول العالم، ولاحظَ أنَّ مخاطر التغيّر المناخيّ تنشأ من ضعف مجتمعاتنا وانعدام الجاهزية لمواجهة الكوارث المستقبلية. تتوقّف المخاطر الناجمة عن التغيّر المناخيّ كثيراً على مدى سرعة هذه التغيرات وحِدَّتِها، وهل آثارها قابلة للاستدراك. "مع المستويات العالية من الاحترار الناجم عن التزايد المستمرّ للاحتباس الحراري، الناجم عن انبعاث الغازات، سوفَ تشكّل المخاطر تحدّياً يصعب مواجهته، وحتّى تلك التدابير الجادَّة والمستدامة في التكيّف سوف تكون محدودة الفاعلية"، ذلك ما قاله أحد رؤساء اللجنة الذي أضاف أنَّ تغيّر المناخ قد أثّر بالفعل في الزراعة والصحة البشرية والنُظُم الإيكولوجية في البرّ والبحر، ومخزون المياه وحيوية البشر من المناطق الاستوائية وحتى القطبين، ومن الجزر الصغيرة حتى كبرى القارّات، ومن أغنى البلدان إلى أفقرِها. مرّة أخرى يُقرَع جرس الإنذار على مسامعنا.[1]

---

١ مجموعة العمل الثانية، ARS المسودّات النهائية، IPCC، يمكن مطالعتها على الرابط التالي:
http://ipcc-wg2.gov/ AR5/report/final-drafts/ (accessed November 2013).
لم تكن اللجنة الدولية هي المبادرة العلمية الأولى من نوعها التي تصدر تحذيراً كهذا. في ١٨ تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٩٢، وبعد خمسة أشهر من قمّة الأرض في ريو دي جانيرو، أكبر تجمّع للزعماء في تاريخ العالم، أصدر ١٦٠٠ من العلماء البارزين من بينهم عدد من الحائزين "جائزة نوبل" ما أسموه حينذاك "تحذير علماء العالم للبشرية"، وقد عبّر ذلك التحذير عن الخطر بلغة صارمة: "إنَّ الكائنات البشرية والطبيعية تسير في مسارٍ تصادميّ حالياً، إذ تتسبّب الأنشطة البشرية في ضرر بالغ وغير قابل للإصلاح في البيئة ومواردها

ربما كان دانتي قد رأى في أرسطو مفكّراً رفيع الشأن، "سيّد من يعلمون" كما يدعوه دانتي، ولكننا في **الكوميديا** نطالع شكّاً فطرياً مفاده أنّ "سيّد العارفين" كما دعاه دانتي كان على خطأ في موقفه من الطبيعة، فهي كتاب الله الآخر.[١]

المهمة. إذا لم نراجع عدداً من ممارساتنا فإنّنا نُعَرّض مستقبل المجموع البشري ومملكة النبات والحيوان لمخاطر حقيقية، وبذلك فإننا نغيّر العالم على نحوٍ تصبح فيه الحياة غير ممكنة كما نعرفها. ثمّة حاجة ملحّة إلى تغييرات جذرية لو أردنا تجنّب الصدام الذي سوف يسبّبه سلوكنا الحالي... ليس أمامنا أكثر من عقد أو عقدين من الوقت لتجنّب التهديدات المحدقة، أو أنّ آمال البشرية سوف تتضاءل على نحوٍ لا يقاس. نحن، الموقّعين على هذا البيان، الأعضاء البارزين في المجتمع العلمي الدولي، نُحذّرُ البشرية بأسرها مما يحدق بها. علينا التحرّك لإحداث تغيير كبير في إشرافنا على الأرض إذا ما رغبنا في تجنُّبَ كارثة بشرية واسعة، وإذا ما شئنا تجنّبَ تشويه موطننا على هذا الكوكب على نحوٍ لا يمكن إصلاحه" في كتابه *The Sacred Balance* ص.٤ و٥، يقول العالم الإيكولوجي ديفيد سوزوكي إنّ عدداً قليلاً من الصحف اهتمّ بالتقرير حين نشره، وإنّ كلتا صحيفتَي **واشنطن بوست** و**نيويورك تايمز** رفضته، ورأتا أنّه "ليس بالخبر الذي يستحق تداوله"؛ وقد تعمّد محرّرو تلك الصحف الاعتراف بأهمية التحذير الذي أطلقه العلماء ولم يرغبوا في المسؤولية عن حالة غياب الاستجابة التي تلت نشر التقرير.

1 *Inferno* IV:131, "maestro di color che sanno."

٩

أينَ مكاننا؟

توقّفتُ في عيد ميلادي الخمسين عن عَدِّ الأماكن التي عشتُ فيها. استطعتُ أن ألتزم ذلك لبضعة أسابيع أحياناً، وفي أحيان أخرى كان التزامي يمتدُّ لعقد أو ما يزيد، ولم تكن خريطة العالم بالنسبة إليّ تحتوي ما تحتويه خريطة الكرة الأرضية التي كانت تجلس إلى جوار سريري أيامَ طفولتي، إنّما كانت خريطة ذاتية أكبرُ أراضيها هي تلك الأماكن التي أمضَيتُ فيها المدد الأطول، فيما كانت الجُزر هي الأماكن التي مكثتُ فيها لمدد أقصر. ومِثلَ المجسّم الذي يصنعه الفيزيولوجيّ للجسم البشري، حيثُ يتوقّفُ حجمُ كلّ عضوٍ على قَدرِ ما نوليه من أهميّة في أذهاننا، كذلك كان مجسّمي للعالم بمنزلة خريطةٍ لتجربتي في الحياة. من الصعب الإجابة عن سؤال أين هو موطني، إذ إنَّ بيتي ومكتبتي أشبه بمحارة كائنٍ قشريّ، لكن في قاع أيّ البحار أزحفُ ببطء؟ "لم يبقَ لي من وطنٍ سوى الخيالَ"، كَتَبَ ديريك والكوت. ينطبق ذلك كثيراً على حالي اليوم، مثل ما كانت في أيام طفولتي أيضاً. أتذكر في طفولتي كيف كنتُ أحاول وأنا أقف وراء الباب تخيُّلَ الحديقة في الخارج ثمّ الشارع والحيّ والمدينة آخذاً بتوسيع مساحة الرؤية دائرةً إثرَ أخرى حتى ظننتُ أنّني بلغت نقطةً كان كل ما أراه فيها من حولي هو ظلمةُ الكون المصوّرة في كتاب العلوم الطبيعية المدرسيّ. لربّما

كان لدى ستيفن ديدالوس[1] الدّافع نفسه حين نقشَ اسمه على الصفحة الأولى من كتاب الجغرافيا ثمَّ أتبعه بالكلمات التالية: "صفّ العناصر، كليّة كلونغويس وود، سالينز، مقاطعة كيلدير، أيرلندا، أوروبا، العالم، الكون" إننّا نرغب في معرفة أقصى ما يمكن عمّا يفترض أنّه محيطٌ بنا.

يقوم المكان الذي أسكنه على تعريفي، وإن جزئيّاً، على الأقل حين أكون موجوداً فيه. فمن شأن وجود سوقٍ أو غابة، أو معرفة أحداث أو عادات معيّنة، أو وجودَ لغة بِعَينِها يتكلّمها المحيطون بي، من شأنها جميعاً التحكّمُ بقَدرٍ كبيرٍ من أفعالي وردود أفعالي أيضاً. يقول غوته: "ما مِن أحدٍ يتجوّل تحت أشجار النخيل دون عقاب، وبالتأكيد، إنَّ طريقة تفكير أحدنا سوف تتبدّل إذا ما وجد نفسه يقطن في بلادٍ حيثُ الفيلَةُ والنّمور في البيوت" إنّ ملامحي تتشكّلُ من نباتات المنطقة وحيواناتها، حيثُ تتشابكُ ذاتي مع صورتها في المكان الذي توجد فيه، وتُسائِلُ إحداهما الأخرى. بعد أن أغادر مكاناً، أسأل نفسي ما الذي اختلف في شخصيتي الآن، هل تغيّر فيَّ طبعٌ أو ذوقٌ أو مسحَةٌ أو نبرة صوت، وهل من تغيّر طرأ على صياغتي أفكاري حتى لو كان طفيفاً؟

بالطّبع، إنّ الذاكرة تتغيّر أيضاً. في رواية *Constance; or, Solitary Practices* للبريطاني لورانس داريل، ثمّة شخصية لامرأةٍ تدعى السيدة ماكليود. في مذكّراتها التي هي بعنوان *An Englishwoman on the Nile* [**امرأة إنكليزية على النّيل**]، تكتب السيدة ماكليود الملاحظة التالية: "في مصر، يتصرّف المرء على نحوٍ تلقائيّ، إذ لا مَطَرَ هنا ليجلسَ المرءُ متأمّلاً". لكن بالنسبة إلى سودانيّ في إنكلترا، فإنَّ العكس هو الصحيح؛ في رواية **موسم الهجرة إلى الشمال**، يقول الغريب الغامض مصطفى سعيد، وهو بطل الرواية الناطق بلسان كاتبِها: "لم يكن في روحي قطرةُ مرَحٍ واحدة رغم رطوبة هذه المدينة: لندن". نعم، فالأمكنةُ تُعرّفنا كما نُعرِّفها، إذ إنَّ رسمَ الخرائط فنٌّ يقوم على الإبداعِ المتبادَل.

لا توجد الأماكن التي نسمّيها عفويّاً، بل نحن من يستحضرُها. هذا الكون

---

[1] ستيفن ديدالوس: بطل رواية **صورة الفنان في شبابه** للكاتب الإنكليزي جيمس جويس. (المترجم)

لا يُبصرُ مقاييسه الذاتية ولا أبعاده ولا سرعته أو مدّته. وكما عرَّفَ أهل القرون الوسطى الألوهية، إنَّ العالم أيضاً هو دائرة مركزها في كلِّ مكان ومحطيها في أيّ مكان. لكننا بالطبع نحمل مراكزَ في داخلنا، ومن زاويتنا السريّة ننادي على الكون قائلين: "أنت تدور حولي". الرقعة المحيطة بالبيت، البلدة والمحافظة والوطن والقارّة ونصف الكرة، هي اختراعاتنا الضرورية كما الحُرَيش والبازيليسق[1] وكما يقول قارع الناقوس في قصيدة لويس كارول "اصطيادُ الشانك":

ما فائدةُ قطب مركاتور[2] الشمالي وخطوط استوائه،
وما فائدة مناطقه المدارية وخطوط زواله؟

ثمَّ ينادي قارِعُ الناقوس ويجيبه الطّاقَم:

ليست إلّا علامات متّفق عليها!

انطلاقاً من وفائه لما أكّدَه، يضع قارِعَ الناقوس بين أيدي طاقَمه أفضل الخرائط وأكثرها دقّةً: خريطة فارغةً ومُطلقةَ الكمال، وهي التعريف الدقيق لكوننا قبل أن نلحظَه. داخلَ هذه الخريطة الفارغة نرسم مربّعات ودوائر ونتبَعُ المسارات من مكانٍ إلى آخر من أجل وهم أن نكونَ في مكانٍ مّا أو أن نكون أحداً مّا. يُخبِرنا نورثروب فراي (Northrop Frye) قصّةَ صديقه الطبيب الذي يقطع سهول التندرا الجليدية في القطب الشمالي رِفقَةَ دليلٍ من الإسكيمو ويعلَقُ وسط عاصفةٍ ثلجية ثمَّ يصرخُ في حلكَة الليل الجليديّ: "نحنُ ضائعون!"، لكنَّ دليلَه ينظُرُ إليه بتمعّنٍ قائلاً: "نحن لسنا ضائعين، نحنُ هنا"

نحنُ رسّامو خرائط بالفطرة، كما أنّنا نحزِمُ "هُنا/نا" ونُعطيهِ اسماً لاعتقادنا

---

١ الحُرَيش والبازيليسق حيوانان خرافيّان: الأول هو الحصان ذو القرن، والثاني حيوان زاحف. (المترجم)

٢ جيراردس مركاتور (١٥١٢-١٥٩٤) هو جغرافيّ وخرائطيّ فلمنكيّ. ابتكر عام ١٥٦٩ طريقة جديدة في رسم الخرائط تُمّثل فيها درجاتُ الطول والعرض بخطوط مستقيمة تتقاطع عند زوايا قائمة. وتُعرف هذه الطريقة بالإسقاط المركاتوري. له عدة مؤلفات في الجغرافيا القديمة، ورياضيات الجغرافيا، ورسم الخرائط. (المترجم)

أنّنا سنأخذه معنا نحو أرضٍ غريبة. ربّما لمجرّدِ أننا نريد نقلَ جذورِنا وشعورنا بهويّتنا. بذلك، إنّنا نظنّ أنفسنا وحيدين في بعضِ الأماكن وننظر نحو العالم في الخارج، فيما نشعر في أماكن أخرى كأننا بين إخوتنا، وننظر إلى الوراء نحوَ أنفسنا التي أضعناها في مكانٍ ما من الماضي. نحنُ نتظاهرُ بالسّفَر من الوطن إلى بلدانٍ أجنبية، من تجربةٍ مفردة نحو أخرى أجنبيّة ومشاع. نغادر من كنّا عليه يوماً ما، نحوَ ما سنكونه ذاتَ يوم، كأننا نحيا في حالةٍ مستمرةٍ من المنفى. لكأننا ننسى أنّه حيثُ ما وجدنا أنفسنا فنحن دوماً "هنا"

لا تسأل عن الطريقِ من يعرِفُه، لأنّك إذا ما فعلت، لن تكون قادراً على الضياع.

Rabbi Nahman of Bratslav
Tales

بعيداً عن المفهوم الأرسطوي لتَبَعيّة الطبيعة، في صبيحة يوم الجمعة العظيمة عام ١٣٠٠م، سنة اليوبيل المسيحيّ الأول، خرج دانتي من غابة مظلمة. وقد أحيت محاولته نقل تجربته عن تلك الغابة إلى القرّاء في نفسه الخوفَ الذي شعَرَه حين كانَ داخلها. لقد كانت "موحِشةً وخشنة وشديدة"، و"مريرةً"، حتّى أنَّ الموت لا يكاد يكون أسوأ من تلك الغابة. لم يكُن يتذكّر متى دخلها لأنه كان في نعاسٍ شديد حينذاك، لكنّه أخيراً خرج من الظّلمة وأبصر أمامه جبلاً ينهضُ في نهايةٍ الوادي. وأعلى ذلك الجبل سطعت أشّعةُ شمس الفصح. لا نجد في نصّ دانتي تحديداً لموقع الغابة، فهي موجودة في كل مكان ولا مكان، فهي المكان الذي ندخله حين تغشى حواسنا، كما أنّها المكان الذي نخرج منه حين توقظنا أشعة الشمس: المكان المظلم الذي دعاه القدّيس أوغسطين بـ"أكثر غابات العالم مرارةً" تحدث الأشياء المظلمة في العتمة، كما تخبرنا حكايا الجنّيات، لكن ذلك قد يكون بسبب أننا طُرِدنا من الغابة التي كانت حديقةً أيضاً، لذا من شبه المؤكّد أنَّ المسار عبرَ الغابة الأخرى المرعبة هو مسارنا داخل النّور، إذ إنَّ دانتي بعدما عبَرَ الغابة، التي كما يقول "قضيتُ فيها الليل بكثير من الشفقة"، أصبح بإمكانه البدء بالرحلة التي ستقوده إلى فهمِ إنسانيّته بذاتها.[١]

1 *Inferno,* I:5, "selvaggia e aspra e forte"; 7, "amara"; 21, "la notte, ch'i' passai con tanta pieta."

يمكن قراءة **الكوميديا الإلهية** بمجمَلها على أنّها سفرُ خروج من الغابة والشروع بالحجِّ نحو الحالة البشرية (يؤكّد دانتي بنفسه أهمية القراءة الصحيحة لآيات **الكتاب المقدّس** بذكره هذا البيت من المزمور الثالث عشر بعد المئة، الذي يتحدث عن خروج العبرانيين من مصر: "عند خروج إسرائيل من مصر")،[1] أي إنَّ الرحلة ليست بهدف إدراك الحاج حقيقته بصفته فرداً فقط، بل أيضاً، الأهم من ذلك أنها رحلة صوب إدراكه حالته بصفته فرداً ينتمي إلى الطويّة البشرية، وأنّه مُلوّث ومطَهرٌ بما فعله بعضهم وما يفعله الآخرون. لم يكن دانتي وحيداً أبداً خلال رحلته بعد الخروج من الغابة،[2] فهو يلتقي بفيرجيليو أو بياتريشي، كما أنّه يتحدّث إلى الأرواح، المدانة أو الناجية، وتخاطبه الشياطين والملائكة. هكذا يمضي دانتي بحوارٍ متواصل مع الآخرين، فهو يتقدّم بالمحادثة. إنَّ رحلة دانتي إنّما تتزامن مع سرده تلك الرحلة.

كما أشرنا سابقاً، إنَّ تبادل الحديث هو السبب في أن الأموات لم يخسروا هديّة اللغة؛ فهي تجعلهم قادرين على التواصل مع الأحياء. لذلك، إنّ شكلَهم المادي وهم مُلقَون على هذه الأرض يتّضح أمام ناظري دانتي حين يلتقيهم، وذلك من أجل أن يعلم أنّه يتحدّث إلى بشر وليس مجرّد أرواح غير ملموسة. كان دانتي وحيداً في الغابة المظلمة، أمّا بعدها، فلم يكن وحده على الإطلاق.

إنَّ غابة دانتي المُدلهِمّة هي مكان ينبغي لنا جميعاً المرور فيه لكي نخرج أكثر وعياً بإنسانيّتنا. تبدو تلك الغابة بكلّ ظلامها الرهيب كأنّها سلسلة متلاحقة من الغابات. بعضها أكثر قدَماً كغابة الشيطان التي كان على جلجامش أن يمضي عبرها في بدايات آدابنا، أو كتلك التي كان على أوديسيوس ومن بعده إنياس أن يقطعاها في رحلتَيهما، كما أنّ هنالك غابات أحدث ظهوراً في تاريخنا، مثل الغابة الحيّة التي تتقدّم لهزيمة ماكبث، أو الغابة السوداء التي يضيّع فيها كلّ من

1 See *Purgatorio* II:146, *Convivio* II:1, 6–8, and *Epistola* XIII:21, in *Le opere di Dante: testo critico della Società dantesca italiana*, ed. M. Barbi et al. (Florence: Bemporad, 1921), pp. 172, 438, respectively.

2 The only exception is when Virgil sends his ward off on his own to observe the punishment of the usurers in *Inferno*, XVII:37–78.

ذات الرداء الأحمر وعقلة الإصبع وهانسيل وغريتيل طريقهم الصحيح، أو الغابة المشبعة بالدماء لبطلات الماركيز دو ساد السيئات الحظ، أو حتى الغابات التربوية التي يعهدُ بها روديارد كيبلينغ وإدغار رايس بورروس إلى شخصياتهم الفتيّة. ثمّةَ غاباتٌ على حافة العوالم الأخرى: غابات ليلِ الروح، غابات العذابات المثيرة والتهديد المتبصِّر والترنّحات الأخيرة لأرذل العمر وتكشُّف الحنين إلى الصّبا. عن غاباتٍ كهذه، كَتَب والد هنري جيمس في رسالته إلى أبنائه المراهقين قائلاً:

> كلّ إنسانٍ، ما إن يبلغ رشدَه العقليّ، حتى يبدأ بالشكّ في أنّ الحياة ليست مهزلة، وأنّها ليس كوميديا مرموقة حتّى، وأنَّ زهورها وثمارها على العكس تنبت من أشدِّ الأعماق مأساويّة للندرة الجوهرية التي تنغمس فيها جذور مواضيعها. إنَّ الإرث الطبيعي لكلِّ فردٍ قادر على الحياة الروحية هو بمنزلة غابةٍ لا تُقهَر، حيث يعوي الذئب ويثرثر طائر الليل الماجن.[1]

غاباتٌ منيعة كهذه الغابات دائماً ما تكون مزدوجة، فهي تُعطينا وهم أنّها هنا في الظلام، وأنّ الحدث يجري مع أننا نعرف أنَّ الغابات لا تُعرَّف بأشجارها وضوئها المُفَلتَر فقط إنّما بإطارها كذلك، وبالأرض التي تحيط بها وتعطيها سياقها التي هي فيه. نُستَدرَج داخل الغابة، لكن من غير المسموح لنا نسيان أنَّ هناك عالماً ينتظرنا خارجِها. ربّما هنالك عتمةٌ في الداخل (حتى في "العتمة المرئية" لجون ميلتون) لكن شبكةً من الأشكال والظلال ترسم الوعد بشفق السماء. هناك ينبغي لنا أن نقف كلٌّ وحده، في تلك المرحلة التحضيرية لما يُنتَظَرُ حدوثه، وهو لقاء أحدنا بالآخر.

بعد اثنين وثلاثين نشيداً من ظلالِ الغابة، وقُبَيلَ نهاية هبوطه في الجحيم، يصل دانتي إلى البحيرة المتجمّدة حيث أرواح الخونة عالقة حتى رقابها في الجليد. من بين الرؤوس الرهيبة التي تصرخ وتشتُم، ترتَطِمُ قدم دانتي برأسٍ

1 Henry James, *Substance and Shadow; or, Morality and Religion in Their Relation to Life* (Boston: Ticknor and Fields, 1863), p. 75.

يظنّ أنّه عَرَفَ ملامحه المرتجفة: إنّها ملامح بوكّا ديلّي أباتي بِعَينه، وهو الذي خانَ حزبه في فلورنسا وحارب بجانب الأعداء. يسأل داني الروح الغاضبة عن اسمها وقد كان من عادته أثناء رحلته السحرية أن يعِدَ الخطّائين بنقلِ سيرتهم إلى الأرض عبر الكتابة عنها لدى عودته. لكن بوكا يجيب دانتي بأنّه يرغب في عكس ذلك تماماً، ويأمره بتركه من غير توبة، ما يثير حَنَق دانتي فيمسك رقبة بوكا من الخلف مهدّداً إيّاه بانتزاع كلِّ شعرةٍ في رأسه ما لَم يُجِب عن سؤاله:

وإذا به يقول لي: "حتى إنْ لم تبقِ شعرة واحدة في رأسي،
لن أبوح لك باسمي ولن أريكَ وجهي،
حتى إن هَوَيتَ على رأسي آلاف المرّات"

بعد سماعه ذلك، ينتزِع دانتي "ملء قبضته من شَعرِ بوكّا"، ما يدفع المخطئ المعذَّب إلى العويل متألّماً (تبكي روحٌ أخرى قائلةً له: "ماذا دهاك يا بوكّا"، وهكذا ينكشف اسمه لدانتي)[1]

على بُعد مسافة قصيرة من بوكّا، يلتقي دانتي وفيرجيليو بالمزيد من الأرواح المنغمسة في الجليد، التي "تمنعُها شدّة بكائها من البكاء"، إذ إنَّ عيونها مغلقةٌ بالدموع المتجمّدة. لدى سماعها دانتي وفيرجيليو يتحدّثان، تتوسّل إحدى الأرواح للغريبَين أن يزيلا عن عينيها "الحجاب الصّلب" قبل أن يجمِّدها النحيب مرّة أخرى. يوافق دانتي على ذلك مُقسماً أنّه "إن لم أُخلّصكِ فلأذهبَنّ إلى قاع الجليد"، لكنّه يشترط على الروح أن تخبره اسمها. توافق الروح مُخبرةً دانتي أنها روح الراهب أبريغو تُعاقَبُ لقتله شقيقه وصهره لأنّهما أهاناه. بعد ذلك يسأل أبريغو دانتي أن يمدّ يده ويَفي بوعده، لكنَّ دانتي يمتنع عن ذلك قائلاً: "كان من اللياقة أن أعامله بقسوة" وعلى طول الطريق، فإنَّ يلتزم، فيرجيليو، وهو دليل دانتي الذي عيّنته السماء، الصمت.[2]

---

1 *Inferno,* XXXII:100–102, “Ond’ elli a me: ‘Perche tu mi dischiomi, / ne ti diro ch’iosia, ne mostrerolti, / se mille fiate in sul capo tomi’”; 104, “piu d’una ciocca”; 106, “Che hai tu, Bocca”?

٢ المرجع السابق نفسه:

يمكن قراءة صمت فيرجيليو على أنّه إشارة بالموافقة. قبل عدّة دوائر في الجحيم، وبينما كان الشاعران ينتقلان عبر نهر ستيكس، يُبصر دانتي إحدى الأرواح المدانة بخطيئة سُرعة الغضب تنهض من المياه الآسنة، وكالعادة يسألها روح من تكون، لكنّها لا تعطيه اسمها وتقول إنّها مجرّد روح تنتحب، ما يجعل دانتي يشتمها بقسوة غير آبهٍ لحالها. يُسَرُّ فيرجيليو لما فَعَلَه دانتي، فيأخذه بين ذراعيه مشيداً به بتملُّقٍ مُحرِجٍ، وبالكلمات نفسها التي استخدمها القدّيس لوقا في إنجيله وهو يمتدح المسيح ("مباركةٌ المرأة التي حمَلَتك في بطنها").[١] للاستفادة من تشجيع فيرجيليو، يقول دانتي إنَّه لن يبتهِجَ لشيء أكثر من رؤيته هذا الخطّاء ينغمس من جديدٍ في تلك القذارة المروّعة. يوافقه فيرجيليو على هذا القول لتنتهي هذه القصّة بدانتي وهو يشكر الربّ لمنحه هذه الأمنية. في خارج الغابة، لا تخضع قواعد الاشتباك لمعاييرنا الأخلاقية، إذ إنَّ تلك القواعد ليست ملكنا الحصريّ.

حاول الشُّرَّاح على مدار القرون تبرير أفعال دانتي على أنها أمثلة لما عرَّفهُ توما الأكويني بـ"السّخط النبيل"، أو "الغضب العادل"، ليس الذي في خطيئة سرعة الغضب، بَل فضيلة أن يثور المرء "من أجل الحق".[٢] تنادي الأرواح المُعاقَبة الأخرى بابتهاجٍ على المُذنب الآخر باسمه: إنّه فيليبّو أرغينتي، مواطن دانتي الفلورنسيّ وأحد أعدائه السياسيّين السابقين الذي استحوذ على بعض أملاك

XXXIII:94, "Lo pianto stesso li pianger non lascia"; 112, "i duri veli"; 116–17, "s'io non ti disbrigo, / al fondo de la ghiaccia ir mi convegna"; 150, "e cortesia fu lui esser villano."

١ المرجع السابق نفسه:
VIII:45, "benedetta colei che 'n te s'incinse."

2 Giovanni Boccaccio, *Il Decamerone*, 9.8 (Turin: Einaudi, 1980), pp. 685–89. Thomas Aquinas, *Summa Theologica*, pt. 1.2, q. 47, art. 2, 5 vols., trans. Fathers of the English Dominican Province (1948; repr. Notre Dame, Ind.: Christian Classics, 1981), vol. 2, p. 785. Among Dante's defenders are Luigi Pietrobono, "Il canto VIII dell' *Inferno*," *L'Alighieri* 1, no. 2 (1960): 3–14, and G. A. Borgese, "The Wrath of Dante," *Speculum* 13 (1938): 183–93; among his detractors, E. G. Parodi, *Poesia e storia nella "Divina Commedia"* (Vicenza: Neri Pozza, 1965), p. 74, and Attilio Momigliano, *La "Divina Commedia" di Dante Alighieri* (Florence: Sansoni, 1948), pp. 59–60, but there are innumerable voices on both sides of the question.

دانتي المصادرة بعد نفي الأخير. كان أرغينتي قد حصل على كنيته (الفضّي)، لأنه كان يحذي أحصنته فضّةً بدلاً من الحديد، وقد كان مُبغضاً للبشر لدرجة أنّه حين كان يعبر في شوارع فلورنسا، يبقي على ساقيه ممدودَتَين ليمسح حذاءه بالمارّة في الشوارع. كان بوكاتشيو قد وصَفَهُ بأنّه "نحيلٌ وقويّ، مُستَكبِر سريع الغضب وغريب الأطوار".[1] يبدو أنَّ تاريخ أرغينتي يدفع إلى الشعور برغبة الانتقام الشخصيّ التي تختلط بما تيسَّرَ من مشاعر أسمى ربما تكون دَفَعَت دانتي إلى شتمه بدافع "السبب الحقّ"

تكمن المشكلة طبعاً في قراءتنا كلمة "حقّ". ففي هذه الحالة، تشير كلمة "حقّ" إلى فهم دانتي عدالة الرب التي لا مريةَ فيها. "هل يكون الإنسان الفاني أبَرّ من الربّ؟"، يسأل أحد أصحاب أيّوب، "وَهل للإنسان أن يكون أطهر من خالقه؟" (سِفر أيوب – الأصحاح ٤، الآية ١٧). ينطوي هذا التساؤل على اعتقاد ضمنيّ بمنع جوازِ التعاطف مع من تلعنه السماء لأنَّ ذلك "باطل"، ومن يفعل ذلك يضع نفسه ضدّ إرادة الله التي لا تُدرَك، ويشكّك في عدالته. قبل ذلك بثلاثة أناشيد فقط، كاد دانتي أن يُغمى شَفقَةً لسماعه حكاية فرانشيسكا المعاقَبة بالدوران الأبدي في مهبِّ الريح المسخَّرَة لعقابِ الشهوانيّين. أمّا الآن، بعدما تقدَّمَ في رحلته عبر الجحيم، أصبح دانتي أقلّ عاطِفيةً وأكثر إيماناً بالسّلطة الأعلى.[2]

وفقاً لإيمان دانتي، إنَّ النظام القانوني الذي أقرّهُ الربّ لا يمكن أن يُخطئ أو أن يحيد عن الحقّ، لذا إنَّ كلّ ما يراه هذا النظام عدلاً فهو عدل، حتى إنّ تعذّرَ على العقل البشري استيعابُ صحّته. في مناقشته العلاقة بين الحقيقة وبين عدالة الربّ، ذَكَرَ توما الأكويني أنَّ الحقيقة مزاوجةٌ بين النفس وبين الواقع. وبالنسبة إلى البشر، إنَّ هذه المزاوجة ستظلّ قاصرة لأنَّ النفس البشرية خطّاءةٌ بطبيعتها. أمّا بالنسبة إلى الربّ بنفسه الجامعة المانعة؛ فإنَّ استيعاب الحقيقة يكون تامّاً ومطلَقاً. لذلك، ولأنَّ عدالة الرب ترتّبُ الأشياء وفقاً لحكمته، إنّ علينا إنزال

---

1 Giovanni Boccaccio, *Il Decamerone*, 9.8 (Turin: Einaudi, 1980), pp. 685–89.

2 *Inferno*, V:141–42.

إرادته بمنزلة معادلٍ للحقيقة. يشرح الأكويني هذه الفكرة بقوله: "لذا، إنَّ عدالة الربّ التي تضع الأشياء في ترتيبٍ يتّسقُ مع مقتضيات حكمَته التي هي قانون عدله، إنّما تسمّى العدالة بحقّ. لذلك إنّنا في شؤوننا البشرية نتحدث عن حقيقة العدالة".[1]

ينبغي فهم "حقية العدالة" التي يسعى إليها دانتي (حين تسبَّبَ في الألم عَمداً للروحِ العالقة في الجليد وتمنّيه للروح الأخرى أن تُعذَبُ في القذارة) كطاعةٍ متواضعة لقانون الربّ، وكإقرارٍ بتفوّقِ حُكمه (وذلك مما يقول أنصار دانتي). لكن تأويلاً أنيقاً كهذا لا يجِدُه معظم القرّاء مقنعاً. ثمَّةَ حجّةٌ مماثلة لما قاله الأكويني يسوقُها اليوم أولئك الذين يعترضون على التحقيق مع مرتكبي جرائم القتل والتعذيب ومحاكمتهم على أساس أنّهم يفعلون ذلك بأوامر حكوميّة. مع ذلك، وكما سيعترف أيّ قارئ لدانتي كما نحسب، إنَّ الحجج اللاهوتية أو السياسية مهما كانت مقنعة، فإن هذه المشاهد من الجحيم تترُك أثراً سيّئاً في النفس. ربما كان سبب ذلك أنّه لو كان تبرير دانتي تصرّفاته في هذه المشاهد يتّكئ على طبيعة الإرادة الإلهية، عندئذ ستكون هذه التصرّفات تمثل تقويضاً للعقيدة الدينية بدلاً من أن تُقتَدى بها، وسوف تنحطُّ الطبيعة البشرية بدلاً من سموّها بما هو إلهي. ينطبق القياس نفسه كثيراً على التغاضي الضّمنيّ عن ممارِسي التّعذيب لأنَّ اعتداءاتهم وقعت في الماضي الذي لا يمكن فعل شيء حياله كما يساق، فضلاً عن ادّعاء أنّ ما فعلوه جاءَ تحتَ القانون الحاكم لإدارات سابقة. وبدلاً من تعزيز الثقة بسياسات الإدارات الحالية، تُقوض الثقة بها. والأسوأ من ذلك أنّ العذر، الذي هو أقبح من ذنب ("لقد نَفّذتُ الأوامر فَحَسْبْ") يبقى على حاله حائزاً القبول المضمَر، كما أنّه يكسبُ مكانةً جديدة بصفة أنه سابِقة لتبرئاتٍ مستقبَلية.

مع ذلك، ثمّةَ طريقة أخرى لرؤية تصرّفات دانتي. فالخطيئة مُعدية كما يقول اللاّهوتيّون، وبحضور المُذنِبين، إنَّ دانتي يصاب بعدوى ذنوبهم، فهوَ مُشفقٌ

1 Aquinas, *Summa Theologica*, pt. 1, q. 21, art. 2, vol. 1, p. 119.

حدَّ الإغماء على أجسادهم الضعيفة حين يكون بين الشهوانيين. وبينَ سريعي الغضب نراه يمتلئ بغضبٍ بربريّ، وبين الخونة يخون ظرفه البشري، إذ ليس بمقدور أحد، ولا بمقدور دانتي نفسه، ارتكاب الخطيئة على النحو الذي ارتكبه الآخرون. إنّ ذنبنا لا يقع في احتمالية الشرّ، وإنّما في موافقتنا على فعله، إذ ليسَ أسهل من منحِ هذه الموافقة حين يكون الشرّ سيّد الموقف.

تحتلّ طبيعة المكان موقعاً مركزيّاً في **الكوميديا**، إذ إنّ مكان حدوث الأشياء يوازي الأحداث نفسها في الأهمية. فالعلاقة تكافليّةٌ بين الحدث وبين مكان وقوعه، إذ تُلَوِّنُ جغرافية العالم الآخر الأحداثَ والأرواح التي هناك، فيما تُلوِّن تلك الأحداث والأرواح عوالم **الكوميديا** وغاباتها ومياهها. على مرِّ القرون، فَهِمَ قرّاء دانتي أنَّه من المفترض بأماكن الحياة الآخرة أن تتوافق مع الواقعِ الماديّ، وأنَّ هذه الدّقة هي ما يمنَحُ **الكوميديا** جانباً لا يستهان به من قوّتها.

بالنسبة إلى دانتي، الذي كان يتبع آراء بطليموس إلى درجة كبيرة، وهي الآراء التي صحّحَها تحت التأثير الأقوى لأرسطو، فإنَّ الأرضَ كرةٌ ثابتة في مركز الكون تدورُ حولها تسع سماوات أحادية المركز على توافقٍ مع المراتب الملائكية التسع. السماوات السبع الأولى هي سماوات كواكبية لكلٍّ من القمر وعطارد والزّهرة والشمس والمريخ والمشتري وزُحَل. أمّا الثامنة، فهي سماء الأنجُم الثابتة، وأمّا التاسعة البلّوريّة، فهي "المحمول الأول Primum Mobile"، وهي المصدر غير المرئيّ لدوران الأجرام السماوية النّهاريّ. تُحيطُ السماء السابعة بهذه السماوات جميعها حيثُ تُزهِرُ في مركزها زهرةٌ إلهيةٌ هي الربّ. تنقسم الأرض نفسها إلى نصفين، نصف الكرة الشمالي الذي يقطنه البشر والذي تتوسّطه القدس بمسافةٍ متساوية بين: نهر الغانج شرقاً وأعمدة هرقل (أو جبل طارق) غرباً، وإلى جنوبها ملكوتٌ مائي محرّمٌ على استكشاف البشر تنهضُ من منتصفه جزيرة جبل المطهَر التي تشارك القدس الأُفقَ نفسه.

على قمّة جبل المطهر، تتربّع جنّة عدن، فيما يقع المخروط المقلوب للجحيم تحت مدينة القدس وداخله إبليس، كبير الشياطين، الذي أدّى سقوطه إلى اندفاعة أرضيّةٍ تشكّل إثرها جبل المطهَر. يشكّلُ النهران والمدينة المقدّسة والجبلُ

الجنوبيّ صليباً داخل الكرة الأرضية. ينقسم الجحيم إلى تسع دوائر متناقصة الحجم، ما يذَكِّرُ بصفوف المسرح المدرّج. تشكّل الدوائر الخمس الأولى ما يعرَفُ بالجحيم العُلويّ، فيما تشكّل الأربعُ التالية الجحيمَ السفليّ، وهيَ مدينةٌ محصّنةٌ بجدران فولاذية. وقد أحدثت مياه نهرِ النسيان[١] تصدّعاً في قعر الجحيم يقودُ إلى قاعدة جبل المطهر. كانت جغرافية دانتي بالغة التفصيل حتى أنَّ كثيرين من علماء عصر النهضة حللوا المعلومات الواردة في القصيدة بُغيَةَ تحديد القياسات الدقيقة لعالم الملعونين الذي يصفه دانتي. كان من بين أولئك العلماء أنطونيو مانيتّي، وهو عضو الأكاديمة الأفلاطونية في فلورنسا وصديق مؤسّسها عالم الإنسانيات الكبير مارسيليو فيسينو. على أساس أنه أحد قرّاءِ دانتي الغيورين، استخدم مانيتّي علاقاته السياسية لحَملِ لورينزو دي ميديسي على المساعدة في إعادة رُفات الشاعر إلى فلورنسا، كما استعانَ بمعرفته الواسعة بـ**الكوميديا** لوضع مقدّمة لطبعةٍ مهمّةٍ ومشروحة حرّرها كريستوفو لانديو ونُشرَت سنة ١٤٨١م، وقد تضَمّنَتْ تأمّلاتٍ لانديو حول مقاسات الجحيم. في مقدّمته، ناقش مانيتّي **الكوميديا** بأسرِها من وجهة نظرٍ لغوية بوجه رئيسي، وذلك في نصٍّ نُشرَ بعد وفاته عام ١٥٠٦م، وقد تركّز بحثُ مانيتّي على جغرافية الجحيم.

في نطاق الأدب، كما في نطاق العلم أيضاً، يبدو أنَّ أيّ حجّة أصيلة تنطوي على نقيضها. في معارضة مانيتّي، قرّرَ عالم إنسانيات آخر اسمه أليساندرو فيلوتيلّو، وهو فينيسيٌّ بالتبنّي، أن يخُطَّ جغرافيا جديدة للجحيم ساخراً من آراء مانيتّي "الفلورنسية"، وداعياً إلى اعتبارات أكثر شموليّة. ووفقاً لفيلوتيلّو، إنَّ قياسات لانديو "الفلورنسي" كانت خطأً لأنّه اعتمد في حسابها على أرقام سلَفه، "وهو بذلك لم يكن سوى أعمى يسترشدُ برجلٍ أعوَر"[٢]، وقد رأى أعضاء الأكاديمية الفلورنسية تعليقه إهانة وأقسموا على الانتقام لكرامتهم.

---

١ نهر ليثي أو نهر النسيان في الأساطير الإريقية والرومانية هو أحد الأنهار الخمسة في العالم السفلي، والأنهار الأربعة الأخرى تبدأ بنهر ستيكس (نهر الكراهية)، ونهر أكرون (نهر الحزن) ونهر كوكايتس (نهر الرثاء)، ونهر فلاغيثن (نهر النار). (المترجم)

2 Ricardo Pratesi, introduction to Galileo Galilei, *Dos lecciones infernales,* translated from the Italian by Matias Alinovi (Buenos Aires: La Compania, 2011), p. 12.

عام ١٥٨٧، ولمجابهة الإهانة المفترَضة، دعت الأكاديمية عالماً شاباً وموهوباً لضحد ما ساقه فيلوتيلّو. في تلك الأثناء، كان الفتى ذو الأعوام العشرين غاليليو غاليلي لا يزال رياضيّاً غيرَ مجاز بعد، وقد بنى سمعةً طيبةً في الأوساط الفكرية بفضلِ دراساته حول حركات النوّاس واختراعه الموازين الهيدروستاتيكيّة[١]. قَبِلَ غاليليو دعوة الأكاديمية، وكان العنوان الكامل للمحاضرة التي ألقاها في ما يسمّى قاعة المئتَين في قصر فيكيو هو: "محاضرتان للإلقاء في الأكاديمية الفلورنسية حول شكل وموقع ومساحة جحيم دانتي".[٢]

في محاضرته الأولى، يتّبع غاليليو وصفَ مانيتّي مضيفاً إليه حساباته الخاصة ومستنداً إلى بعض آراء أرخميدس وإقليدس. ولِحساب طول إبليس على سبيل المثال، انطلق غاليليو ممّا قاله دانتي في أنَّ وجه نمرود يعادل في طوله كوزةَ الصنوبر البرونزية التي تنتصب في ساحة القديس بطرس في روما (التي كانت موجودةً أمام الكنيسة في أيام دانتي وقد بلَغ طولها سبعة أقدام ونصف القدم)، وأنَّ طول دانتي بالنسبة إلى طول عملاق هو كطول العملاق بالنسبة إلى ذراعِ إبليس. وباستخدامه جدول ألبريشت دورر (Albrecht Dure) الخاص بقياس الجسم البشري (نُشر عام ١٥٢٨ بعنوان Four Books on the Human Proportions)، استنتَجَ غاليليو أنَّ طول نمرود يعادل ٦٤٥ قامة، واستناداً إلى هذا الرقم، حسب طول ذراع إبليس، ما مَكّنَه حينذاك من تحديد ارتفاع إبليس باستخدام حُكم الثلاثة، وكان الرّقم الذي توصّل إليه هو ١,٩٣٥ قامة. وكما رأى غاليليو، إنَّ الخيال الشعري يراعي قوانين الرياضيات العامّة.[٣]

أمّا في المحاضرة الثانية، فإنَّ غاليليو يعرِضُ (ويفنِّد) حسابات فالّوتيلّو، وهو الأمر الذي كان أعضاء الأكاديمية الفلورنسية يتطلّعون إليه. وممّا يثير دهشةَ أولئك الذين يقرؤون تلك المحاضرات من مسافة خمسة قرون خَلَت أنَّ

١ تعرف أيضاً بالموازين المائية أو موازين الثقل النوعي. (المترجم)

2 Galileo Galilei, *Studi sulla Divina Commedia* (Florence: Felice Le Monnier, 1855); see also Galileo, *Dos lecciones infernales*, and Galileo Galilee, *Leçons sur l'Enfer de Dante*, translated from the Italian by Lucette Degryse (Paris: Fayard, 2008).

3 *Inferno*, XXXI: 58–59 (Nimrod's face); XXXIV:30–31 (Lucifer's arm).

غاليليو، في كلتا المحاضَرتين، يتبنّى أنموذج بطليموس حول مركزية الأرض في الكون، ربما لرغبته في دحض آراء فالّوتيلو والانتصار لآراء مانيتّي، إذ وجد أنّه من الأنسب بمكان التّسليمُ بآراء دانتي عن الكون.

غالباً ما يُنسى القَصاصُ فورَ إنجازه. فمنذ تلك الواقعة، لم يأتِ أعضاءُ الأكاديمية على ذكرِ المحاضرتَين أبداً. كذلك الأمر بالنسبة إلى الاستكشافات الجهنّميّة[1] للفتى غاليليو، التي جمعها آخر تلاميذه، فينتشنزو فيفياني، في طبعته لأعمال معلّمه، التي نَشَرَها بعد وفاة غاليليو عام ١٦٤٢. لكنَّ بعض النصوص مريضةٌ على نحوٍ لا نهائيّ، فبعد ثلاثة قرون، عام ١٨٥٠م، وبينما كان الباحث الإيطالي أوكتافو جيغلي يبحث في أعمال لغويّ غير معروف من لغويّي القرن السادس عشر، عثَرَ على مخطوطٍ رقيق استطاع أن يميّزَ فيه خطَّ يد غاليليو، وذلك لأنه سبق أن شاهد بمحضِ المصادفة قصاصةً في منزل صديقه النحات (تلك هي معجزات الثقافة). تبيّنَ أنَّ هذا المخطوط لم يكن سوى محاضرة غاليليو حولَ دانتي *Lectures on Dante* التي لم يُدرِجها سكرتير الأكاديمية المهووس بالدّقة في السجلّ الرسمي لأنَّ الرياضيَّ الشاب لم يكن عضواً منتخباً في الأكاديمية إنّما مجرّد ضيفٍ فقط (تلك واحدةٌ من فواحشِ البيروقراطية).

منذ أمَدٍ بعيد، أزاحت اكتشافات كوبرنيكوس رؤيتنا الأنانية إلى العالم لتَضعَها في رُكنٍ ما زال ينأى على نحوٍ مستمر صوب هوامش الكون. إنَّ إدراكنا حقيقة أنّنا -البشر - مجرّد كائناتٍ جُزافية ومتناهية الصغر أمام الكون، ومحضُ توافقات عرَضيّة لجزيئات ذاتية الاستنساخ؛ إنّما يأتي على عكسِ آمالنا وطموحاتنا الكُبرى. مع ذلك، إنَّ ما دعاه الفيلسوف نيكولا شيرمونتي "دودة الوعي" تشكِّلُ أيضاً جزءاً من كياننا، إذ إنّنا مهما كنّا زائلين وبعيدين، فإنّنا، نحنُ الجُسَيمات الساحرة، مرايا تنعكس فيها الأشياءُ قاطبةً، بما في ذلك أنفسنا.[2]

ينبغي لهذا المجد المتواضع أن يكون كافياً، إذ إنَّ رحيلَنا (وعلى نطاقٍ

---

١ المتعلّقة بـ"الجحيم". (المترجم)

2 Nicola Chiaromonte, *The Worm of Consciousness and Other Essays*, ed. Miriam Chiaromonte (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976), p. 153.

محدود رحيلُ الكون معنا) هو أداتنا لتأريخ جهدنا الصّبور والخائب الذي ابتدأ مع أولى محاولاتنا قراءة العالم. فكما جغرافية ما ندعوه العالم، كذلك إنَّ ما نسمّيه تاريخَ العالم هو سلسلةٌ من الوقائع التي ندّعي أنّنا نفكُّ شيفرَتَها، فيما نكوّنها. منذُ البداية، تزعُمُ تلك الوقائع أنّها تُتلى بلسان شهودها، سواءَ أكانوا حقيقيّين أم شهود زور. في الجزء الثامن من **الأوديسّة**، يُشيدُ أوديسيوس بالشاعر الذي يُنشدُ مصائبَ اليونان "كما لو أنّكَ شَهِدَتها بنفسكَ أو سمعتَها من أهلها"[1] إنَّ "كما لَوْ" أساسيةٌ هنا؛ فإذا ما سلّمنا بها، فمعنى ذلك أنَّ التاريخ هو القصّة التي نقول إنّها جَرَت. مع ذلك، إنَّ التبرير الذي نرفِقُهُ بشهادتنا لا يمكن تبريره مهما حاولنا.

بعد عدّة قرون، وفي أحد الفصول الدراسية الألمانية الصارِمة، سوف يَشطُرُ هيغل التاريخ إلى ثلاث فئات: التاريخ الذي كتبه شهود عيانٍ مباشرين (ursprüngliche Geschichte)، والتاريخ كتأمّلٍ في ذاته (reflektierende Geschichte)، والتاريخ كفلسفة (philosophische Geschichte)، التي ينتج عنها ما نتفق على تسميته تاريخ العالم (Welt–Geschichte)، وهو القصّة التي لا نهاية لها، والتي تحشُرُ نفسها في فعلِ رواية الوقائع. سبق لإيمانويل كانت أن تصوّرَ مفهومَين مختلفين حول نشوئنا الجمعي: أطلق على الأول اسم Historie ويعني تاريخ، وذلك لوصفِ عملية سردِ الحقائق بحدّ ذاتها، فيما عُرِفَ الثاني باسم Geschichte ويعني قصّة، وهي عملية التأمّل في تلك الحقائق، حتى تلك الاستنباطية منها، أي تلك الوقائع التي نتنبأ بحدوثها استدلالاً بمقدّماتها الجارية. لقد أشارَ هيغل إلى أنَّ مفهوم Geschichte بالألمانية (قصّة) ينطوي على معنى موضوعيّ وذاتي في آن معاً، فهو يشيرُ إلى تاريخ الوقائع التاريخيّة وتاريخ مآثرها أيضاً. كان هيغل معنِيّاً بفهم (أو توهُّم فهم) تدفّقَ تلك الأحداث ككلٍّ واحد، بما في ذلك مجرى النهر ومن يراقبه على الشاطئ. وبغيةَ التركيز على ما يهمّ في مشهدٍ كهذا استبعد ما هو هامشيّ في مجرى النّهر كالروافد الصغيرة أو

1 Homer, *The Odyssey*, 8.551, trans. Robert Fagles (New York: Viking Penguin, 1996), p. 207.

المستنقعات الجانبية.[1]

في مقالة حمَلت عنواناً رائعاً هو "دويستوفسكي يقرأ هيغل في سيبيريا وينفجر بالدموع"، يرى الباحث المجريّ لاسزلو فولدينيي (Laszlo Foldenyi) أنَّ الرعب الذي اكتشفه دويستوفسكي في سجنه السيبيري، هو حقيقة أنَّ التاريخ، الذي كان دويستوفسكي يعرف أنّه أحد ضحاياه، إنّما يتجاهل وجوده، أي أنَّ معاناته تستمر دون أن يلاحظها أحد، والأسوأ من ذلك أنَّ هذه المعاناة لا تخدمُ أيَّ غرضٍ في سياق التدفّق البشريّ. إنَّ ما يعرِضه هيغل بعَينَي دويستوفسكي (وبعينَي فولدينيي) هو ما سيقوله كافكا لماكس برود لاحقاً: ليس ثمّة "من نهايةٍ للأمل، لكن ليسَ بالنسبة إلينا". يبدو نذيرَ هيغل أكثر فظاعةً حتى من الوجود الوهمي الذي قالَ به المثاليّون في أنّنا مُدرَكون لكنّنا غيرُ مَرئيّين.[2]

إنَّ افتراضاً كهذا غير مقبول بالنسبة إلى فولدينيي (لا بدّ أنّه بدا كذلك لدويستوفسكي)، فالتاريخ لا يستطيع أن يُخرِجَ أحداً من مساره فقط، بل إنَّ العكس صحيحٌ أيضاً، لأنَّ إقرار الجميع مسألةٌ يحتاجها التاريخ من أجل أن يتحقّق. إنَّ وجودي، كما وجود أيّ أحدٍ غيري، يتوقّف على وجودِك أنت ووجود أيّ شخصٍ آخر، ولا بدَّ من وجود كلَينا لكي يوجَدَ هيغل ودويستوفسكي وفولدينيي، لأننا نحنُ – الآخرين المجهولين – دليلهم ومرساتهُم، ونحنُ من يجلبُهم إلى الحياة بقراءتنا لهم. ذلك ما تعنيه البداهةُ القديمة في أنّنا جميعاً أجزاء من كُلٍّ أكبر، تؤثِّرُ فيه وفاةُ أيّ واحدٍ منّا، وأنَّ معاناةَ أيّ فَرد، كائناً من كان، تُلقي ظلالها على البشرية بأسرِها، وهي كُلٌّ لا يقتصر على كُلِّ ذاتٍ ماديّة بمفردِها، إنّما هو الكلُّ الذي أدرك دانتي أنَّ عليه محاولة فهمه ببعضِ أجزائه المُفرَدة. لا شكَّ في أنَّ دودة الوعي تُنقِّبُ فينا، لكنها تُثبِت وجودنا أيضا؛ فلا طائل من إنكارنا

1 See Francois Hartog and Michael Werner, "Histoire," in *Vocabulaire européen des philosophies*, ed. Barbara Cassin (Paris: Editions du Seuil, 2004), p. 562; Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Lectures on the Philosophy of World History*, trans. Hugh Barr Nisbet (Cambridge: Cambridge University Press, 1975), pp. 27, 560.

2 Laszlo Foldenyi, *Dostoyevski lee a Hegel en Siberia y rompe a llorar*, translated from the Hungarian by Adan Kovacsis (Madrid: Galaxia Gutenberg, 2006); Max Brod, *Franz Kafka* (New York: Schocken, 1960), p. 75.

لها، حتى كتعبيرٍ عن الإيمان.

"الخرافة التي تُكذِّبُ نفسها"، كما يقول فولدينيي بِتَبصُّر، "والتي تُنكرُ الإيمان الذي تزعم معرفته... هي الجحيم الرماديّ، وهي الفصام الكونيّ الذي تعثَّرَ به دويستوفسكي في طريقه".[1] دائماً ما يرفُدُنا خيالُنا بأملٍ جديد بدلاً عن آمالنا التي تكون خابَت أو تحقّقت: أمَلٌ يبدو إلى الآن أنّه بعيدُ المنال، وأنّنا لا بدّ أن نبلُغه، وذلك من أجل أكذوبَةٍ أخرى فقط، أعتى من سابِقاتِها. إنَّ تناسي محدوديّتنا (كما حاول هيغل فِعلهُ بتشذيبِ مفهومه لما هو تاريخ) ربّما يمنحنا الوهم الكافي للاعتقاد بأنَّ ما يجري في حياتنا والعالم من حولنا مفهومٌ تماماً. لكنها أيضاً تقوّضُ مساءلتنا الوجود إلى نوع من أنواع التلقين الدينيّ، كما تقوّضُ مساءلتنا الكون من حولنا إلى أن تصبِحَ مجرّد عقيدة. وكما يجادل فولدينيي، وربما كان دانتي سيتفق معه، إنّ ما نبتغيه ليسَ العزاء الذي يكمن في ما نراه معقولاً ومُحتَمَلاً، بل مناطق المستحيل السيبيريّة التي لم تُكتَشَف بعد، تلكَ الـ"هُنا" الموجودة دوماً في ما وراء الأُفق.

إذا كانت تلك الـ"ما وراء" تعني سؤالاً مفتوحاً، فإنّها تعني كذلك مركزاً نَتَبَيّنُ منه العالم، وموقعاً يجعلنا قادرين على ادّعاء تفوقنا على المخلوقات الأخرى القابعة هناك. رأى اليونانيّون في ديلفي مركزاً للكون، كما ادّعى الرومان أنَّ روما هي المركز باسمها السريّ الذي هو "الحب" (لو عَكسنا حروف كلمة Roma فإنّها ستصبح Amor أي حُبّ).[2] أمّا المسلمون، فإنَّ مركز العالم بالنسبة إليهم مكّة، كما أنَّ القدس هي مركز العالم لدى اليهود. وفي الصين القديمة، مثلت تايشان مركزاً بوقوعها على مسافةٍ متساويةٍ من الجبال المقدَّسة الأربعة منذ عهد المملكة الوسطى، فيما يرى الإندونيسيّون مركزهم في بالي. وبينما يُضفي المركز الجغرافيّ هويةً على أولئك الذين يتّخذونه، فإنَّ لما يقبَعُ "هناك" كائناً ما يكون خصائص تعريفيّة، وكذلك خصائص غالباً قُرِأت بمضامين تهديدية

1 Foldenyi, *Dostoyevski lee a Hegel en Siberia y rompe a llorar*, p. 42.

2 See John Hendrix, *History and Culture in Italy* (Lanham, Md.: University Press of America, 2003), p. 130.

أو بأنها خطيرةً على نحوٍ مُعد.

بالتواصل الثقافي والتجاري، وعَبرَ حوارات متخيّلَة ورمزية، إنَّ ما يحدث في الـ"ما وراء" يؤثّرُ في المسافرين الذين يغادرون موطن مركزهم، إنّما لا يُظهِرون جميعهم الانفتاح والتفهّمَ الذي كان للموسوعيّ الفارسيّ أبو الريّان محمّد بن أحمد البيروني، والمعروف بالإنكليزية بالبيروني فقط، وهو الذي زار الهند في القرن الميلادي العاشر. وبعد معاينته الشعائر الدينية المحليّة هناك، علّقَ قائلاً: "إذا كان ما يؤمنون به مختلفاً عمّا نؤمن به، حتى إنّ بدا ذلك بغيضاً للمسلمين، فليس لدي ما أقوله سوى التالي: إنَّ هذا هو ما يؤمن به الهندوس، وتلك هي طريقتهم الخاصّة في رؤية الأشياء". يَذهَبُ تقليدٌ إمبرياليٌّ فكريّ مديد إلى تصنيف أنَّ الطُرُق الوحيدة لتحويل الـ"ما وراء"، الذي يمثِّلُ العالم الآخر، هي الاستعباد أو الإدماج. ذلك ما يذكره فيرجيليو صراحةً في كلمات أنخيس لنجله إنياس:

دع الآخرين يُبدِعون من البرونز صوراً تتنفس كالبشر
لأنَّ عليهم ذلك، ودعهم يخرِجون من الرخام وجوهاً حيّة؛
دع آخرين يبرعون كخطباء وآخرين يتعقبّونَ بآلاتهم دوران الكواكب في السماء ويتكهّنون بمواقيت بزوغ النجوم.
لكن، لا ينسى الرومان أنَّ الحكومةَ هي وسيلتُك!
ليكن هذا فنُّك: لتُدرّب الرجال في السِّلم،
ولتكن كريماً مع من تفتح ديارهم وشديداً مع المعتدين.[١]

عامَ ١٩٥٥، أصدرَ كلود ليفي شتراوس كتاباً أصبَح واسع الشهرة في ما بعد كمحاولةٍ للتغلّبِ على التصوّر الإمبريالي لكيفيّة الدخول في حوارٍ مع البشر الواقعين خارج الحدود الثقافية للمرء. وجَدَ شتراوس لدى قبائل الكادويو

---

1 Al-Biruni, *Le Livre de l'Inde*, edited and translated from the Arabic by Vincent Mansour-Monteil (Paris: Sinbad/UNESCO, 1996), pp. 41–42; Virgil, *The Aeneid*, 6.847- 53, trans. C. Day Lewis (Oxford: Oxford University Press, 1952), p. 154.

والبورورو والناميكاوارا والتوبي كاواهيب[1] طريقةً للتواصل والتعلّم دونما حاجة إلى التعالي أو ترجمة أفكار هؤلاء البشر إلى منظومة معتقداته. في تعليقه على ردّ فعله إزاء شعيرة بوذيّة بسيطة، كتَبَ شتراوس:

> تحطِّمُ كلُّ محاولةٍ لفهم موضوعٍ مّا ذلكَ الموضوع لمصلحة موضوعٍ آخر ذي طبيعةٍ مختلفةٍ، ثم يتطلّب الموضوع الثاني محاولةً جديدةً ننسف فيها هذا الموضوع لمصلحة آخر، وهلُمَّ جرّاً، إلى أن نصلَ إلى موضوعٍ دائم الحضور؛ تلك هي النقطة التي يتلاشى فيها الفرق بين المعنى وغيابِه، وهي النقطةُ نفسها التي بدأنا منها. لقد مضى ٢٥٠٠ عام على اكتشاف الإنسان هذه الحقائق وبلوَرَتِها. في البرزَخِ بين النقطَتين، لم نعثُر على أيّ جديد - كنّا في المقابل جرّبنا كلَّ طريقةٍ محتملة لتجاوُزِ ذاك المأزق - سوى المزيد من الأدلّة على النتيجة التي كنّا نودّ تجنُّبَها.

ويردِف شتراوس قائلاً:

> لا تقوم هذه الديانة العظيمةُ من اللاّمعرِفة على عجزنا عن الفهم، بل تشهدُ لِقُدرَتنا عليه وترفعُنا إلى مستوى نكون معه قادرين على اكتشاف الحقيقة في هيئة تفرُّدٍ متبادلٍ ما بينَ الوجود والمعرفة. كما أنّها، بفعلٍ جريءٍ آخر، تختزلُ المعضلةَ الميتافيزيقيّة إلى أخرى متعلّقة بالسلوك البشري، وهو امتيازٌ تشاركها إيّاهُ الماركسيةُ وحدَها. لقد وقعَ انقسامها على المستوى السوسيولوجي، وعلى مستوى الاختلاف الجوهري بين صور الوجود الأعظم والأدنى كونها المسألة الأهم في كون خلاص الفردِ يتوقّف على خلاص المجتمع بأسرهِ أم لا.[2]

١ قبائل من السكان الأصليين في البرازيل، ويقطن معظمها في غابات الأمازون. (المترجم)

2 Claude Levi-Strauss, *Tristes tropiques*, trans. John and Doreen Weightman (London: Jonathan Cape, 1973), p. 411.

يبدو أنَّ "كوميديا دانتي" تجيب عن هذا السؤال بالنفي، إذ يتوقف خلاصُ دانتي على دانتي وحده، وكما يوبّخهُ فيرجيليو منذ بداية رحلته قائلاً: "ما الأمر؟ ما بكَ تُبطئ؟... لِمَ كلّ هذا الجَزَع في قلبك؟... لمَ لا تُظهِرُ بعضَ الشجاعة والعزم؟"[1]، إنَّ إرادة دانتي، وحدها فقط، ما يمكِّنُه من بلوغ الرؤية النهائية المباركة بعد مروره بكلّ الأهوال اللعينة، وبعدما تطهّرَ من الخطايا السبع المُهلكات. مع ذلك، أولّ صورةٍ يطالعها دانتي لحظةَ صعوده إلى الفردوس هي صورة بياتريشي محدِّقَةً في شمسِ الربّ. مُشبِّهاً نفسه بالصياد غلاوكوس، الذي وفق أوفيد، امتلأ توقاً للولوج إلى الأعماق بعدما تذوّقَ العشبة السحرية التي نمت على الشاطئ، يمتلئ دانتي بالأشواق الإلهية، لكنّه في الوقت نفسه يدركُ أنَّ المكان الذي ينحدر منه، هو بالضرورة، الكومنولث البشري، لكونه إنساناً، ليس بالحالة الفردية، إنّما حالة ذات بعدٍ تعدّديّ. فالإرادة الشخصية والأحاسيس والأفكار ليست خبرات معزولة رغم فردانيّتها. في كلمات ليفي شتراوس التالية: "مثلما لا يكون الفرد وحيداً مع الجماعة، ولا المجتمع وحيداً بين مجتمعاتٍ أخرى، كذلك إنَّ الإنسان ليس وحيداً في الكون" وباستلهامه صورة قوسِ قزح التي يصفها دانتي في نهاية رؤيته، يخلُصُ شتراوس إلى القول إنّهُ "في نهاية المطاف، وحينَ يغرَقُ طيفُ الثقافات البشرية في الخواء الذي أوجدناه بِسُعارِنا الملازم وجودنا ووجودُ العالم معنا، فإنَّ ذلك القوس الضئيل الذي يربطنا بالإرادة المنيعة، سوف يظلُّ قائماً ليبيّنَ لنا المسار المعاكس لمسارِ الاستعباد".[2]

تلك هي المفارقة، فبعدما كابَدنا تجربةَ العالم بمفردنا، تلك التجربة التي لا تصفها الكلمات، وبعدما حاولنا سردَها لأنفسنا، فإنّنا بوعي أم دون وعي، ندخل عالم الأشياء المشتركة، وهنا فقط، ندرك أنَّ التواصل بمعناه الكامل لم يعد ممكناً، ثمَّ إنّنا بأعذارٍ لفظيةٍ روتينية نبيحُ لأنفسنا ارتكاب أفعال رهيبة، لأنّ الآخرين، كما نقول، يرتكبونها أيضاً. وعلى مستوى العالم، تَجدُنا نكرّر

1 *Inferno,* II:121–23, "Dunque: che e? perche, perche restai, / perche tanta vilta nel core allette? / perche ardire e franchezza no hai?"

2 Levi–Strauss, *Tristes tropiques,* p. 414.

التبريرات نفسها إلى ما لا نهاية، ونُمارس العنف مع من مارَسه ونخون من خان.

الغابة المظلمة رهيبةٌ لكنها تعرِف نفسها كما تعرف حدودها، وبذلك هي تؤطِّرُ العالم الواقع خارِجها وتسمح لنا أن نستشفَّ ما نريده، سواء أكان الشاطئ أم قمة الجبل. لكنّنا ما إن نتجاوز الغابة، لن نجد من حدودٍ خارجها، فكلّ ما يلِيها هو كما الكون، محدودٌ ومتّسِعٌ في آنٍ معاً. هو ليسٍ بلا حدود إنّما بحدودٍ يستحيلُ إدراكها، كما أنّه غير واعٍ لنفسه بالمطلق. تلك مرحلةٌ تجمَعُ روايةَ الحدَث إلى كيفيّة حدوثه حقّاً. وهنا نُنَصِّبُ أنفسنا كمشاركين في الحدث وشهودٍ عليه في الوقت نفسه، أي "كأفراد مستقلّين" وكأجزاءٍ من "الإنسانيةِ كَكُلّ". وهكذا نحيا.

١٠

ما الذي يجعلنا مختلفين؟

من بين الكتب التي كنتُ أقتنيها في طفولتي، كان هنالك عدد من كُتُبِ سلسلةٍ تسمّى *La Biblioteca Azul* وتعني **المكتبة الزرقاء**، وقد احتوَت تلك السلسة على ترجمة إسبانية لقصص *Just William* وعدد من روايات جول فيرن (Jules Verne) وكذلكَ قصّة *Nobody's Boy* لهيكتور مالوت (Hector Malot)، وهي التي ملأتني رُعباً. وكان لدى ابنة عمّي كامل السلسلة المرافِقة، وهي *La Biblioteca Rosa* أي **المكتبة الورديّة**، وقد حَرِصَت ابنة عمّي على شراء المجلّدات الجديدة شهراً بِشَهر متباهيةً كم تقتني بِلا تمييز. كانت هناك قاعدة غير مصرّح بها تقتضي أنَّ بإمكاني كصبيّ قراءة كُتبِ **المكتبة الزرقاء**، وأنّ بإمكانها كفتاة أنْ تقرأ من **المكتبة الوردية** فقط. كنتُ أحسدها على عنوانٍ احتوت عليه مكتبَتِها وهو مجموعة قصص اسمها *Anne of Green Gables* [**قِصَصُ الكونتيسّة دي سيغور**]، وقد أدرَكتُ أنَّ عليَّ إيجادُ طبعاتٍ بلونٍ آخرٍ غير الزهري في حال أردتُ قراءة تلك القصص.

مثل معظم القواعد التي تحكُمُ طفولتنا، إنَّ التمييز بين ما يناسب الفتيان وما يناسب الفتيات، يُقيمُ حواجز صلبةً بين الجنسَين، وإنْ كانت غير مرئيّة. فالألوان والموضوعات والألعاب والرياضات جميعُها مقسّمةٌ وفقاً لهذا الفصل العنصريّ الذي لا جدالَ فيه، والذي يحدّدُ لك هويّتك استناداً إلى نقيضها. ثمَّةَ على الطرف

الآخر من ذلك الانقسام الجاري عالمٌ آخر يعرَّفُ بجنسِ قاطنيه، حيثُ لهنَّ أشياؤهنّ ولغتهنّ، وحيثُ يتمتّعن بحقوقهنّ ويكابدنَ محظوراتهنّ. لقد بدا من البداهة ألا يفهم أحد الطرفين الآخر. "إنّها فتاة"، أو "إنّه ولَد"، كانت إحدى هاتين العبارَتين كافية لتفسير سلوكٍ معيّن.

وكما هي العادة، ساعدني الأدب على هدم القواعد، وبينما رحتُ أقرأ رواية **جزيرة المرجان** ضمن سلسلة **المكتبة الزرقاء**، شعرتُ بالنّفور من خنوعِ رالف روفر الفائض عن الحاجة وموهبته العبثيّة في تقشير ثمرات جوزِ الهندَ كأنّها حبّات تفّاح، في حين أنّني عندما رحتُ أقرأ **هايدي** (في نسخة محايدة لونيّاً ضمن سلسلة *Rainbow Classic*) عرفتُ أنّ بيني وبين هايدي عدداً من الصّفات المشتركة في مغامراتنا، وابتهجتُ أيّما ابتهاج عندما سَرَقَت بمنتهى الشجاعة قطعاً من الخبز الطريّ لتعطيها لجدّها الذي بلا أسنان. هكذا، بواسطة قراءاتي، استطعتُ استبدال صرامةَ تعريفي الجنسيّ بضربٍ من الميوعة التي هي لسمكة الببغاء.[١]

تولدّ الهويّات القسريّة حالةً من غياب المساواة، وبدلاً من أن نرى خصوصيّاتنا وأجسادنا كسمات إيجابية لهوياتنا المُفردة، يُعلّمونَنا أن ننظر إليها كصفاتٍ للتعارُضِ مع هوية الآخر المجهول والغامض والأجنبيّ، الذي يقطن خارجَ أسوار مدينتنا الحصينة. من هنا تنبع التحاملات الأخرى كافّة التي تؤدّي إلى أن يكون لدينا مرآة ضخمة تعكس لنا الخصال والملامح كافّة التي ليست لنا. في طفولتي المبكّرة، لم أكن أعرف أيّ شيء أجنبيّ يقع خارج عالمي لكنني بدأت معرفة القليل في وقت لاحق. وبدلاً من تعليمي أنني جزءٌ فريد من الكونِ بكُلّيته أصبحتُ مقتنعاً بأنني كيانٌ منفصل وأنّ لا أحد يشبه الكائن المُنزَوي الذي يجيبُ حينما ينادى اسمي.

١ نوع من الأسماك التي تمتاز بقدرة بارعة في التمويه كما أنّ غالبيتها تبدأ دورة حياتها كأنثى، ثم تتحول إلى ذكر في مرحلة لاحقة من حياتها. (المترجم)

يخشى الرجالُ سخرية النساء
وتخشى النساءُ أن يفتِكَ بهنّ الرجال.

Margaret Atwood

لطالما ردّدنا متفاخرين بزَهوٍ عبر تاريخنا الطويل أنَّ كلَّ فردٍ إنّما هو جزءٌ من البشريةِ كلّها، ومع كلّ مرّةٍ كرّرنا فيها هذه المقولة النبيلة، كنّا في الواقع نعارضها ونُعدِّلها بحثاً عن استثناءات لمضمونها إلى أن ألحقنا بها الهزيمة في نهاية المطاف. ولا تكاد تنهضُ هذه المقولة من جديد ونسمح لمفهوم المجتمع التعدّدي أن يعود إلى التداول حتى نطيحَ به مرّةً أخرى.

في القرن الخامس قبل الميلاد، كانت العدالة الاجتماعية تعني بالنسبة إلى أفلاطون المساواةَ في الحقوق بين المواطنين الذّكور الذين كانت أعدادهم محدودة. أمّا الأجانب والنساء والعبيد، فاستُبعِدوا خارج دائرة الامتياز التي وضعها أفلاطون. يقترح أرسطو في محاورات **الجمهورية** الأفلاطونية أن يصار إلى اكتشاف معنى العدالة الحقيقية (أو بالأحرى تعريف الإنسان العادل بِحقّ) عبر مناقشة تعريف المجتمع العادل.

كما الحال في معظم محاورات أفلاطون، فإنَّ محاورات **الجمهورية** هي محادثةٌ تتسم بالحيرة دون أن يكون لها بداية مقنعة أو نهاية واضحة. وفيما تمضي هذه المحادثة، فإنها تأخذ باستطلاع صور جديدة لأسئلةٍ قديمة، كما تقترح أجوبةً في بعضِ الأحيان. لكنَّ أبرزَ ما يُلاحظُ في **الجمهورية** علَى وجه الخصوص افتقارُها إلى التركيز. يبدأ سقراط الحوار بمحاولةٍ تلوَ الأخرى لتعريف ما يريد، لكن لا شيء من هذه التعريفات يحمل أيّ معنىً للقارئ. تبدو **الجمهورية** كسلسلةٍ من المقترحات المتلاحقة والتصورات المبدئية والاستعدادات لاكتشافٍ يتبيّن في

المحصلة أنّه غير موجود إطلاقاً. حين يُصرّحُ السفسطائيّ الجريء تريماخوس بأنّ العدالة ليست سوى "براءة سخيّة" وبأنّ الظّلمَ مسألةٌ تتعلّق "بحريّةُ التصرّف"، نعلم أنّه ليس على حقّ لكنّ استفهام سقراط لن يتوصّل إلى الدليل القاطع بخطأ تريماخوس، بل سوف يقودنا إلى نقاش يتعلّق بالمجتمعات المختلفة ومحاسن حكوماتها ومثالبها: تلك الحكومات العادلة أم الظالمة.[١]

بالنسبة إلى سقراط، إنّ مسألة العدالة ينبغي أن تُدرَجَ في عداد الأشياء "التي، إذا ما أراد المرء أن يكون سعيداً، فإنّ عليه أن يحبّ نتائجها بقدر محبّته تلك الأشياء نفسها" لكن كيف يمكن تعريف تلك السعادة؟ ما الذي تعنيه محبّة شيءٍ من أجل نفسه؟ ما الذي يتأتّى عن تلك العدالة غيرِ المعرَّفَة إلى الآن؟ لا يريد لنا سقراط (أو أفلاطون) أن نأخذ وقتنا للتفكير في ذه الأسئلة المفردة، فما يهمّه هو استمرار تدفّق المحادثة. هكذا، قبل مناقشة ما هو الإنسان العادل أو غيرُ العادل، ثم التوصل إلى تعريف العدالة نفسها، يقترح سقراط البحث أوّلاً في مفهوم المجتمع العادل أو غيرِ العادل (سواء كمدينة أو كمدينة بصفة دولة). "ألسنا نقول إنَّ ثمّةَ عدالة ملائمة لإنسانٍ بعَينه، وإنّ هنالك عدالة أخرى، كما أعتقد، تصلح لمدينةٍ بأسرها؟"[٢] على ما يبدو، إنَّ محاورة أفلاطون في سعيها إلى تعريف العدالة، تبتعد أكثر فأكثر عن ذلك الهدف صعبِ المنال. فبدلاً من اتّباع المسار المستقيم بالذهاب إلى الإجابة انطلاقاً من السؤال، تأخذ **الجمهورية** شكل رِحلةٍ مؤجّلة باستمرار، يجدُ القارئ متعةً فكريةً غامضةً ما بينَ إطنابها وتعليقها بين حينٍ وآخر.

أيُّ تلميحات يمكن لنا اقتراحها للمساعدة في الإجابة عن الأسئلة المفتوحة لـ**الجمهورية**؟ إذاً كانت جميع أنواع الحُكم مشينة بطريقة أو بأخرى، وإذا لم يكن هناك مجتمع يمكنه أن يتباهى باستقامته الأخلاقية وعدالته المعنَوية، وإذا كانت السياسة مذمومةً كنشاطٍ سيئ السمعة، وإذا ما كانَت أيّ مبادرةٍ جماعية

1 Plato, *The Republic*, 1.20, trans. Paul Shorey, in *The Collected Dialogues of Plato*, ed. Edith Hamilton and Huntington Cairns (Princeton: Princeton University Press, 1973), p. 597.

٢ المرجع السابق نفسه، ص.٦٠٥-٦١٤.

تمثِّلُ تهديداً بانحطاطها إلى شرور وخيانات فرديّة، فأيُّ أملٍ يتبقى لدينا في أن نعيشَ بسلام معاً مستفيدين من التعاون المتبادَل، حيث يعتني بعضنا بالآخر؟ لقد استمرّ ترديدُ تصريحاتُ ترايماخوس حول فضائل الظّلم لقرونٍ عدّة، وبصرف النظر عن العبثية التي ربّما يجدها القارئ في تلك التصريحات، فإنها ظلّت محطّ تداولٍ على ألسنة مستغلّي النظام الإجتماعي أيّاً كان هذا النظام.

كانت تلك نفسها الحجج التي ساقها النظام الإقطاعيّ فَضلاً عن تجّار العبيد وزبائنهم، كما استخدمها الطغاة والمستبدّون والقائمون على الأنظمة المالية على امتداد الأزمات الاقتصادية المتعاقِبة. "فضائل الأنانية" التي يتبنّاها المحافظون، وخصخصةُ السّلع والخدمات العموميّة لدى الشركات المتعدّدة الجنسيات، ومكاسب الرأسمالية الجامحة التي تُسَوِّقُها البنوك؛ هذه جميعها ليست سوى ترجماتٍ مختلفة لقول تريماخوس المأثور في أنَّ "العدالةَ ليست سوى ما يناسب الأقوى".[١]

تستند خُلاصاتُ تريماخوس التهكّميّة إلى عددٍ من الافتراضات أبرزُها فكرةُ أنَّ ما نراه غيرَ عادل هو في الواقع نتيجة لقانونٍ طبيعيّ. على هذا النحو، تم تبرير العبودية بالقول إنَّ المهزومين لا يستحقون امتيازات المنتصرين، أو إنَّ هذا العرق أحطّ شأناً من ذاك، وتبريرُ كراهية النساء بالإعلاء من شأن النظام الأبويّ وتحديد الأدوار والصلاحيات الموكلة لكلا الجنسَين. كذلك تم تبريرُ رُهابِ المثلية الجنسية باختراع معايير للسلوك الجنسي "الطّبيعي" للرجال وللنساء. وفي كلّ واحدةٍ من هذه الحالات، كان هنالك معجمٌ من الرموز والاستعارات التي واكبت تأسيس هذه التسلسلات الهرمية، وهلُمَّ جرّاً. فعلى سبيل المثال، أُوكِلَ دورٌ سلبيّ إلى النساء (وفي النتيجة تلطيخ سمعة أنشطتهنّ المنزلية أو الترفّع عنها، وهي المغالطة التي وَعَتها فيرجينيا وولف حين قالت إنَّ أولى مهمات المرأة كانت "قتلُ الملاك الذي في المنزل")، فيما أوكِلَ دورٌ إيجابيّ إلى الرجل (بما في ذلك تمجيدُ عنفِ الحروب والمنافسات الاجتماعية الأخرى). ومع أنّها لم تكن

---

١ المرجع السابق نفسه، ص.٥٨٩.

فكرة عالمية – حيثُ يتحدث سوفوكليس بلسان أوديب في مسرحيته المعروفة باسم *Oedipus at Colonus* عن أدوار الرجال والنساء في اليونان ومصر بقوله: "لأنّ الرجال في تلك البلاد [مصر] يلزَمون البيوت/... إذ يعملون على النّول... فيما تذهب النساء سعياً وراء الرّزق" – فإن ارتباط النساء بالقول والرجال بالفعل مشتقٌّ من ذلك التوزيع الراسخ للأدوار بين الجِنسَين. كذلك نطالع في **الإلياذة** ما يخالفُ تلك الأدوار، إذ إنَّ الحرب تتوقف فقط حين تقول النساء بنهايتها.[١]

لكن العادة جرَت على ألا يكون كلام النساء على الملأ، إذ إن ذلك حقّ مكتسب للرجال وحدهم. في **الأوديسة**، يُخبِرُ تيليماخوس أمَّهُ بينيلوب، حين توجّه بكلامها إلى شاعرٍ بذيءٍ علناً، أنَّ الكلام على الملأَ "شأنُ الرجال"، لكن في بعض الأحيان كان هناك تداخلٌ بين كلام المرأة الخاص، وبين ذلك العام في اليونان القديمة. في معبد دلفي، كانت العرّافةُ تجلسُ منفرجَةَ السّاقَين على منْصَبٍ ثلاثي الأرجل وهي تَدفَعُ الأبخرَةَ النبوئيّة لأبولو داخل مِهبَلِها، وبذلك فإنّها، كما تقول ماري بيرد المختصّة بالأدب الكلاسيكي، تقيمُ رابطاً مُعلَناً بين "الفم الذي يأكل ويتحدَّث"، وبين "فم" أعضائها التناسلية.[٢]

حتى هويّة المجتمعات والمدن تصدرُ عن سُلطَة أبوية. ولعلّ في أسطورة تسمية مدينة أثينا ما يبرهن على ذلك. يعيدُ القديس أوغسطين سردَ الحكاية على ذمّة المؤرّخ الروماني ماركوس تيرينتيوس فارّو. تقول الأسطورة إنَّ شجرة زيتون ونافورة ماءٍ ظهرتا فجأة في الموقع الذي سيصبح مستقبلاً مدينةَ أثينا.

دفعت هذه المعجزة الملك كيكروبس إلى إرسالِ أبولو الدلفيِّ ليستفهِمَ عن

---

1 Virginia Woolf, "Speech to the London and National Society for Women's Service," in *The Essays of Virginia Woolf*, vol. 5: *1929–1932*, ed. Stuart N. Clarke (London: Hogarth, 2009), p. 640; Sophocles, *Oedipus at Colonus*, ll. 368–70, in *The Theban Plays*, trans. David Grene (New York: Knopf, 1994), p. 78. The argument about men's and women's roles in the *Iliad* is made by Alessandro Baricco, *Omero, Iliade* (Milan: Feltrinelli, 2004), pp. 159–60.

2 Homer, *The Odyssey*, 1.413, trans. Robert Fagles (New York: Viking Penguin, 1996), p. 89; Mary Beard, "Sappho Speaks," in *Confronting the Classics* (London: Profile, 2013), p. 31. (In the afterword to her collection, Beard noted that, in retrospect, she may have been "perhaps a bit over-enthusiastic" about the different mouths of the Delphic priestess [p. 285].)

مغزاها وما الذي يجب عليه فعله إزاءها. كانت إجابة أبولو أنَّ الزيتونة إشارةٌ إلى مينيرفا [أو أثينا]، أمّا الماء، فيرمزُ إلى نيبتون [أو بوسيدون]، وأنَّ كليهما قد مَنح الحق للمواطنين بتسمية مدينتهم بما يختارون من اسمَيهما. بعد تلقّيه هذا الوحي، استدعى كيكروبس جميعَ المواطنين للإدلاء بأصواتهم، وبصَرف النظر عن جنسهم، إذ كانت العادة آنذاك أن تشارك النساء في المداولات العامة. وبعد استفتاء الجموع، صوّت الرجال لمصلحة اسم نيبتون، فيما اختارت النساء مينيرفا. وعلى أساس أنّ النسوةَ شكّلنَ أغلبيةً وقتئذ، فإنّ مينيرفا هي التي انتصرت. عندئذ، ثارَت ثورةُ نيبتون فجعل الأمواج تجتاحُ أراضي أثينا حتى يكون من السهلِ على الجنِّ أن يغمروا بالماء أكبر مساحةٍ ممكنة. لتهدئة غضب الإله نيبتون، قضت السلطة الأبوية نفسها بمعاقبة النِساء بعقوبة ثلاثية نصَّت أوّلاً على حِرمانِهنّ حقّ التّصويت؛ وثانياً ألا يمنحن أسماءهنّ لأيٍّ من مواليدهنّ، وثالثاً تَجريدهنّ من حقِّ المواطَنة بألا يسمّينَ أثينياتٍ بعد اليوم. هكذا، إنَّ تلك المدينة التي كانت حاضنةً وأمّاً للتقاليد التحرّريّة، وموطناً لكثيرين من الفلاسفة العظماء الذين لم يكن لدى اليونان ما هو أكثر نُبلاً وعظَمةً مثلهم، أصبَحت بفعلِ سخرية الجنّ من الفتنة التي وقعت بين آلهتهم الذّكر والأنثى، وبعد انتصار الآلهة الأنثى مستعينةً بالنساء... بعد هذا كلّه، أصبحت المدينة تُعرفُ باسم أثينا. وبعد تحطيمها على يدِ الإله المهزوم، كان لِزاماً معاقبةُ المنتصراتِ أنفسهنّ بتحطيم هيبة مينيرفا بواسطة مياه نيبتون، لأنَّ مينيرفا المنتصرة هُزِمَت أيضاً ولم تكن قادرةً حتى على مساعدة ناخباتها بعد تسمية المدينة باسمها. وبالإضافة إلى حرمانهنّ حقّ التصويت وحَقّ أن يُنسَبَ أولادهنّ لهنّ، لم تستطع منيرفا أن تمنعَ تجريد ناخباتها حقّ المواطَنة الأثينيّة وأن يتباهَينَ باسم المدينة التي أخذته عن الإلهة التي وقفنَ وراء انتصارها على الإله الذّكر. ربما يكون واضحاً بلا شك ما الذي بوسعنا قوله حول هذا الأمر، إذا ما أردنا طبعاً ألا نتسرّع في بحثِ مسائل أخرى في هذا النقاش.

لكن وضوحَ "ما يمكن قوله حول هذا الأمر" قد لا يكون بالقدر الذي نحسبه. في مقالةٍ مهمة عن أصولِ المجتمع الأبويّ [البطريركي]، تقول غيردا

ليرنر إنَّ ما تدعوه "استعباد النساء" سبَقَ نشوء الطبقات وبدء الاضطهاد الطبقيّ، وذلك عبر تسليعِ القدرات الجنسية والتناسلية للمرأة في بلاد ما بين النهرين خلال الألفية الثانية قبلَ الميلاد. ووفق ما خلُصَت إليه ليرنر، مثَّل ذلك "أولى مراكمات الملكية الخاصة"، إذ تم تأسيس عقد اجتماعيّ بين الرجال والنساء، يقدِّمُ الرجال فيه الدعم المادي والاقتصادي، فيما يكون على النساء تقديم الخدمات الجنسية والعناية المنزلية. ورغم تغيّرِ مفاهيم الهوية الجنسية في سياق التغيّرات الاجتماعية، فإنَّ سريان هذا العقد استمرّ عبرَ التاريخ. ولتأكيد صلاحيّته، كانت هنالك حاجةٌ لسردِ حكاياتٍ حول الأصل الإلهي للفروق الهرمية بين الجنسين كما في أسطورة أصولِ أثينا وحكاية باندورا وقصّة حوّاء.[1]

كانت سيمون دو بوفوار قد حذّرت من خطورة أن تقتصر قراءتنا الأساطير البطريركية على تلك المقاطع التي يمكن تفسيرها بسهولةٍ من وجهة نظرٍ نسوية. مع ذلك، إنَّ إعادة التفسير وإعادة السرد، رغم إمكانيّة سيرِهما في اتّجاهٍ معاكسٍ لما نتوخّاه، فإنّهما قد تفيدان في إعادة تصوّر هويّات جديدة وتعاقداتٍ جديدةً أيضاً. على سبيل المثال، في القرن الثالث عشر الذي اتّسمَ بكراهيةٍ النساء، وحيثُ عاشَ دانتي، أتاحت فجواتٌ وتهتّكات محددة في النسيج الاجتماعي تخيّلَ رواياتٍ جديدةٍ للقصص الأساسية. تلك القصص التي إنْ لم تفلِح في تقويضِ العاداتِ الأبوية بفعاليةٍ عالية، فإنها حاولت على الأقل إزاحتها نحو فضاءاتٍ أخرى غيّرت معانيها. بالنسبة إلى دانتي، المحافظ دوماً بشدّة على التعاليمٍ اللاهوتية المسيحية ومفاهيمه الأخلاقية الخاصة، فإنَّ لغز كيفيّة إحلال العدل والمساواة حاضرٌ أبداً، وفي إطار العقيدة المسيحية، فإنّه شأنٌ يخصّ جميع الأفراد، رجالاً ونساء. وبصوت بياتريشي، إضافةً إلى أصوات نسائية أخرى، يعبّر دانتي عن قناعته بأنَّ القدرة العقلية والتقدم المنطقي والتنوّر موجودةٌ كلّها لدى الجميع، وأنَّ الوسائل المختلفة لتلك القدرات إنّما تحدّدها النّعمة الإلهية

1 Saint Augustine, *The City of God*, 18.9, trans. Henry Bettenson (Harmondsworth, U.K.: Penguin, 1984), pp. 771–72; Gerda Lerner, *The Creation of Patriarchy* (New York: Oxford University Press, 1986), p. 213.

لا جنس الفرد. توضح بياتريشي هذه الفكرة بقولها له:

في النظام الذي عنه أتحدّث
تجتمع الأشياء كلّها وبطرقٍ شتّى
في صورةٍ واحدة هي جوهرها؛
حيث تبحرُ صوب موانئ شتّى
في بحر الوجود الشاسع، وكل واحدٍ منها
يمتثِلُ للفطرة التي تلقّاها، والتي تسيرُ به.[1]

ومع أنَّ المراتب المختلفة للشخصيات في عالم دانتي (ما بين فلاّحةٍ أو ملكة، وبين بطركٍ أو محارب أو زوجٍ، أو زوجة) تنطوي على حقوقٍ وواجباتٍ معيّنة يكون لهؤلاء حرية قبولها أو رفضها بإرادتهم، ينبغي للرجال وللنساء العيش تحت سقف منظومةٍ أخلاقية واحدة والانصياع لها، وإلاّ سيكون عليهم تحمّل عواقب مخالفتها. بذلك، إنَّ كلّا من الرجال والنساء على حدٍّ سواء يتشاركون أسئلة الحياة الكبرى والدراية بأنَّ القدرَ الأعظَم مما نرغب في معرفته إنّما يقع خارج حدود قدراتنا.

في أحد الأسطرُ السبعة المقتصدة التي نقرأها لها في "المطهَر"، تقول بِيا (Pia) وهي الروح الثانوية العابرة التي يلتقيها دانتي هناك: "إنني بيا، ولَدتني سيينا وأبادتني ماريمّا" ويقول المؤرّخون بما تيسّر من معلوماتٍ قليلة إنَّ بِيا ربما كانت هي سابيا التي قتلها زوجها بإلقائها من النافذة، بسبب غيرته الشديدة أو لأنّه أراد الزواج بامرأةٍ أخرى. تخاطب بيا دانتي متوسّلةً برفق أن يذكرها في الأرض بعد أن يرتاحَ من رحلته الطويلة. إنَّ الناحية المهمّة في قصة بيا ليست في كونها امرأة أخطأ رجلٌ بحقّها بل روحها العطوفة التي تسعى إلى إعادة شيء

1 Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe* (Paris: Gallimard, 1949), p. 31; *Paradiso*, I:109–14, "Ne l'ordine ch'io dico sono accline / tutte nature, per diverse sorti, / piu al principio loro e men vicine; // onde si muovono a diversi porti / per lo gran mar de l'essere, e ciascuna / con istinto a lei dato che la porti."

من التوازن إلى ماضٍ حافلٍ بالظّلم.[1]

تحفَلُ **الكوميدياً الإلهية** بالكثير من الإشارات الواضحة لتلك المساواة في المعاناة البشرية. في الدائرة الثانية للجحيم، يشعر دانتي بوطأة الشفقة حتى يكاد يغمى عليه حين يواجَهُ بمصيرِ الأرواح المعاقَبة على إفراطها في الحب أو ارتكابها العشق الحرام (كليوباترا وهيلين وأخيل وتريستان). بعد ذلك، تخرج فرانشيسكا من دوّامة الشهوانيين متحدّثةً باسمها وباسم باولو، عاشقها المذنِب، الذي يشاركها السجن إلى الأبد، فتُخبِرُ دانتي كيفَ وقَعا في الحبّ حين كانا يقرآن حكاية لانسلوت وغوينيفير. ولدى سماعه هذا الاعتراف، يعاني دانتي مرّةً أخرى الشفقة نفسها التي شعَرَ بها من قبل، لكنها هذه المرة قويّة على نحوٍ جعله يشعر كأنّه يموت: "شعَرتُ كأنّني أسقط جثّةً هامدة". ينقَلب حزن دانتي المتزايد والمثير للشفقة إزاء معاناة الآخرين إلى رحمة أو عاطفة مشتركة تذكِّره بأنه كان مذنباً بذنوب هؤلاء العشّاق نفسها. لقد عَرَف دانتي أنَّ الأدب هو أكثر الوسائل فعاليَةً في تعلُّم الرّحمة، لأنه يسمح للقارئ أن يشارك الشخصيات مشاعرها. لقد جعلت علَاقة الحب السريّة بين لانسلوت وغوينيفير في **الحكايات الآرثرية** باولو وفرانشيسكا يكتشفان الحبّ الذي لم يكونا يعلَمانِ به تجاه بعضهما بعضاً. وكشف ذلك الحب لدانتي ذكرياته عن علاقاته الغرامية القديمة، كما أنَّ قارئ **الكوميديا** هو المرآة التي تلي في هذا الممرّ الغراميّ.[2]

تتمثّلُ إحدى أشدّ المعضلات الفنّية تعقيداً في **الكوميديا** بسؤال الإرادة الحرّة في حالة شخصٍ يكونُ عليه أن يكابد المعاناة أو أن يرتكب فعلاً غير محمود. عند أيّ نقطةٍ تصبح الضحية متواطئةً مع جلّادها؟ متى تتوقّف المقاومة ويبدأ الإذعان؟ ما هي حدود اختياراتنا وقراراتنا؟ في الفردوس، يقابل دانتي أرواح امرأتَين أجبَرَهُما رجالٌ على الحَنثِ بأيمانِهما الدينية، الأولى هي بيكاردا أختُ صديق دانتي فوريسي دوناتي، وهي الروح الأولى التي يقابلها في جنّة كوكب

1 *Purgatorio,* V:130–36, "Siena mi fe, disfecemi Maremma."

2 *Inferno,* V:142, "E caddi come corpo morto cade." The thirteenth-century romances *Lancelot du lac* and *Mort Artu* have both been suggested as possibilities for Paolo and Francesca's book.

القمر، كما أنّها الوحيدة التي يتعرّف عليها دون الحاجة إلى من يعينه في ذلك (لأنَّ مظاهر الأرواح تتغيّر في الجنّة مكتسبةً جمالاً سماويّاً يجعلها تبدو مختلفةً عمّا كانت عليه في الحياة). كانت بيكاردا قد أُخرِجَت من الدّيرِ عُنوَةً بيد أحد أقربائها وهو كورسو دوناتي، وأُرغِمَت على الزواج بأحد أبناء عائلة متنفّذة خدمةً لطموحات كورسو السياسية. توفّيَت بيكاردا بعد مدة وجيزة من ذلك الزواج وهي الآن في أدنى السماوات. أمّا الروح الثانية، فهي روح كونستانزا، جدّة مانفريد، وهو قائد متمرّد قابَلَهُ دانتي في المطهَر، وسوف نأتي على ذكره في الفصل الثاني عشر من هذا الكتاب. كانت كونستانزا قد أُجبِرَت هي الأخرى على الزواج بالإمبراطور الروماني المقدّس هنري السادس بعدَما أُخرِجَت من الدَّيرِ أيضاً وذلك استناداً إلى حكايةٍ يسلِّمُ بها دانتي. لكن بيكاردا تَدّعي أنَّ كونستانزا، رغم اضّطرارها إلى التخلّي عن حجاب الرّهبَنة، فإنها "لم تتخلَّ عن حجابِ قلبِها"، وهو ما ضمن لها مكانتها في الفردوس. ينتهي هذا الكانتو بأنشودة Ave Maria [سلامٌ على مريم]، وهي أنشودةٌ تُمجّدُ مريم العذراء التي ترمزُ إلى ثبات القلب في العقيدة المسيحية. تتلاشى بيكاردا على إيقاع الوطأة الروحيّة لكلمات النشيد "مثلَ جسم ثقيلٍ في مياه عميقة".[1] تؤكّد هذه اللقاءات في الكوميديا القناعة القائلة إنَّ بإمكانٍ إرادة الإنسان أن تكون أقوى من الظروف التي تُخضَع لها من أجل تعزيز الإيمان بالحرية والمساواة. لا يختلف القمع المعنويّ [بالرموز] عن القمع الماديّ [بالأفعال]، وكلّ ثورةٍ إنّما هي نضالٌ للتغلّب على تلك الرموز. تقول ليرنر: "إنَّ الجماعات المضطّهدة، وفي الوقت الذي تتشارُكُ فيه أبرز الرموزِ التي يهيمنُ عليها المضَطّهِد، فإنّها في الوقت نفسه تطوّرُ رموزها الخاصة. ومع الوقت تصبح هذه الرموز في أوقات التغيير الثوري قوى بالغة الأهمية في خلقِ البدائل"[2]

رمزيّاً، تمثِّلُ المِحَنُ التي تمرّ بها كل من كونستانزا وبيكاردا الصّراع بين

1 *Paradiso*, III:117, "non fu dal vel del cor gia mai disciolta"; 123, "come per acqua cupa cosa grave."

2 Lerner, *Creation of Patriarchy*, p. 222.

الإرادة الأنثوية وبين إرادة الرجل المسيطِر، كما تعكس رمزاً أكبر في الإطار العقائدي الذي تتموضعُ فيه **الكوميديا** وهو رمز الثالوث الذكوري. لكنَّ دانتي، في سياق رمزيّ كهذا، يقيمُ ثالوثاً أنثوياً خاصّاً من شأنه إضفاءُ القوّة على بيكاردا وكونستانزا. إنَّ من شأن غناء أنشودة سلامٌ على مريم، وهي الكلمات التي حيّا بها الملاك جبريل مريم العذراء مُعلناً أنّها ستحمل المسيح، وذلك في **إنجيل لوقا** (١:٢٨)، أن يضَعَ الحضور الأنثوي في العالَم السماويّ أمام مناقشة مسألة حريّة الإرادة: القوّة التي تساوي بين جميع البشر، إذ إنَّ خلاص دانتي، البطل المذكَّرُ في القصّة، يتمُّ بشفاعة ثلاث شخصياتٍ أنثوية هي: مريم العذراء "التي تُشفقُ على محنَة دانتي"، والقدّيسة لوسي التي أمَرَتها مريم بمساعدة "هذا الإنسان المؤمِن بِكِ" (لأنَّ دانتي كان مكرّساً للقدّيسة لوسي)، وبياتريشي التي تبحث عنها لوسي وتسألها: "لِمَ لا تُنقذينَ الرجل الذي أحبَّكِ حبّاً جمّاً؟"[1] وإذا كانَت رؤية الخلاصِ ستُمنَحُ إلى دانتي من الآب والابن والروح القُدُس، مع ذلك، إنَّ هذا الخلاص قد ابتُكِرَ أولاً على أيدي تلك النسوة الثلاث.

في عصرنا الراهن، يفصل بين الجنسَين عبر وسائل التفاعل الإجتماعي اليوميّ وليس بمُعتقَدٍ لاهوتيّ. قبلَ أن يصبِحَ لدى الأطفال ألعاب فيديو وشاشات تفاعليّة تجيبُ عن أسئلتِهم بصوتٍ مرتفِع، كانت هنالك صناديق الموسيقا والدّمى الناطقة، وكِلابٌ تنبح ومهرّجون يضحكون. كان عليك أن تسحبَ حبلاً أو تديرَ مفتاحاً لتدبَّ الحياة في الدّمية وتبدأ الكلام. وكانت الأنواع الأولى من تلك الدمى الناطقة تقول أشياء من قبيل: "مرحباً"، "العب معي"، و"أنا أحبُّك" في ما بعد، صار هنالك دمى تقول: "حارِب!"، "يالَكَ من شجاع!"، "هاجِم!" ولم يكن من المفاجئ أنَّ الألعاب كانت تُصنَع على نحوٍ يجعلها تتحدّثُ بكلمات تقليديّة تتوافق ضمنيّاً مع الفئة المستهدَفة، سواء أكان الهدف ولَداً أم بنتاً. في ثمانينيات القرن العشرين، اشترت مجموعة من الناشطات النسويّات مجموعةٍ من دُمى باربي وجي

1 *Inferno*, II:94–95, “che si compiange / di questo’mpedimento”; 98, “il tuo fedele”; 104, “che non soccori quei che t’ amo tanto.”

آي جو[1] وبدّلت بين أجهزة الصوت التي داخلها، ثمَّ أعادتها إلى المتجَر الذي اشترَينَها منه. وجَدَ الزبائن الذين اشتروا الألعاب نفسها أنَّ أولادهم فوجئوا لدى تشغيل ألعابهم، إذ كانت ألعاب جي آي جو تتأفّفُ بنبرةٍ أنثويّةٍ قائلةً: "أريدُ الذهاب إلى التسوُّق!"، فيما زمجرَت ألعابُ باربي قائلةً بغضب: "اقتُل! اُقتُل! اُقتُل". [2] لا تساهمُ هذه التمثيلات الرمزية للجنسَين في المساواة بينهما في غالبية مجتمعاتنا، وكما يتّضح من اللغة الرمزية التعريفيّة، فإنَّ للذّكر وحدهُ واقعٌ وجوديّ. تؤكّد قواعد اللغة هذه النقطة؛ في الإسبانية والفرنسية مثلاً، حين يحتوي الفاعل على عناصر مذكّرةٍ ومؤنّثة في حالة الجَمع، فإنَّ المذكّر هو الذي يسود دوماً. "حتى لو كنّا نتحدّثُ عن مئة امرأةٍ وخنزيرٍ واحد،" كما ذكَرَت الشاعرة نيكول بروسارد؛ فإنَّ "الخنزير هو المتفوّق" [3]

بعيداً عن الأدوار التي يُسندُها المجتمع إلى المرأة، تفتقرُ الهوية النسويّة إلى مُعجَمها الخاص حتى في مواقف تاريخية مهمة يُفترَضُ أنّها أعادت تعريف "الإنسانيةِ كَكُلّ" يمكن العثور على مثالٍ سيئ على ذلك في بعضِ النصوصِ التأسيسيّة للثورةِ الفرنسيّة. اعتقد الثوّار إلى حدٍّ كبير، أنَّهُ، رغم السّمات الثقافية والسياسية الخاصّة بكلّ مجتمع، فإنَّ لجميع المخلوقات البشريّة الحاجاتُ الأساسيةُ نفسَها. مُتّخذين من مفهوم "الحقوق الطبيعية" العالميّ مقدّمةً منطقيةً لهم، وهو المفهوم الذي وصفه جان جاك روسّو في كتابه **خطابٌ في اللامساواة**، سعى الثوريّون إلى تعريف هذه الحقوق في سياق المجتمع الجديد. فواجباتُ الإنسان، كما قال روسّو، لا تتحدّد بالعقل وحده فقط، بل أيضاً بنزعة الحفاظ على النفس والرحمة لأخيه الإنسان. في النتيجة، إنَّ مجتمعاً يتكوّن من رجالٍ يتساوون في الحقوق والواجبات له الحق في اختيار شكلَ الحُكمِ الذي يراه مناسباً، فضلاً

١ جي آي جو: مجموعة من شخصيات الإثارة تنتجها شركة الألعاب هاسبرو وتستهدف الأولاد الذكور في الغالب. (المترجم)

٢ روَت مارينا وارنير هذه القصة في حديث شخصي.

3 S'il y a cent femmes et un cochon, le cochon l'emporte." Nicole Brossard, "The Volatility of Meaning," the Paget/Hoy lecture delivered on 11 March 2013 at the University of Calgary.

عن أحقيّته بوضع ما يناسبه من القوانين. في هذا السياق، إنَّ الحريّة الشخصيّة لا تقوم على التسلسل الهرمي التاريخيّ إنّما على قانون الطبيعة الذي يقول إنَّ الإنسان كان حُرّاً لكونه بشَريّاً. وكما أعلنَ روبسبير، إنَّ الثورة الفرنسية "تدافع عن قضيّة الإنسانية". وقد وُضِعَت مبادئ هذا الدفاع في **إعلان** حقوق الإنسان والمواطن.[٤]

كان ذلك الإعلان بمنزلة وثيقة استغرق إعدادها وقتاً طويلاً، وقد أصبحت نسختها الأصلية التي تتألف من ١٧ مادّة اعتَمَدتها الجمعية الوطنية في آب/أغسطس ١٧٨٩، مقدّمَةً للدستور عام ١٧٩١، ثمّ تم اختصارها وإدخال بعض التعديلات عليها في وقتٍ لاحق لتُعرَفَ باسم "إعلان حقوق الإنسان"، وقد استُخدمَت كمقدّمة لدستور ١٧٩٣، ثمّ أُعيدَ توسيعها من جديد لتأخذ اسم "إعلان حقوق وواجباتٍ الإنسان والمواطن"، ولتصبح أيضاً مقدّمةً لدستور ١٧٩٥ كان لدى الإعلان (كما الثورة نفسَها) "مبدأ واحد فقط هو: تصحيح الانتهاكات، لكن بالنّظر إلى أنَّ كلّ شيء في هذه الهيمنة كانَ انتهاكاً، فقد أدّى ذلك إلى تغيير كلّ شيء"[٥]

كانت المناقشات التي أدّت إلى صياغتها طويلةً ومعقّدة. وقد اتسمت النقاشات بمواجهةٍ بين طَرَفين: المناوئون للثورة، الذين كانت لديهم مخاوف من زعزعة النظام السياسي والاقتصادي والاجتماعي، ومن جانبٍ آخر وقفَ العقائديّون وفي طليعتهم الفلاسفة الذين دافعوا عن نظريّةٍ اجتماعيّة نفعيّة. وقد نوقِشَت بعض "الإعلانات" الثلاثينية قبل المباشرة بتطبيقها سنة ١٧٨٩، إذ شدّد معظمها على منع المزيد من العنف في المدينة والريف، وعلى مواجهة "طاعون الاستبداد الجديد" كما اتّفقت غالبية المجموعة مع زعيم البروتستانت الفرنسيين، جان بول رابوات سانت إيتان، على أنَّ لغةَ الإعلان يجب أن تتحلّى بالوضوح والدّقة والصراحة في مبادئها.. "حتى يمكن لأيّ أحدٍ استيعابها

4 Robespierre, "Discours du 15 mai," in *Oeuvres de Maximilien Robespierre,* 10 vols. (Paris: Armand Colin, 2010), vol. 6, p. 358.

5 J.-P. Rabaut Saint-Etienne, *Précis historique de la Révolution* (Paris, 1792), p. 200, quoted in Jeremy Jennings, "The *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen* and Its Critics in France: Reaction and *Idéologie,*" *Historical Journal* 35, no. 4 (1992): 840.

وفهمها، وحتى تصبح أشبه بأبجدية يتعلّمها الأطفال في المدارس".[1]

كان إيمانويال جوزيف سياس (Emmanuel Joseph Sieyès) أفضل المتناظرين. وكما قال سياس، إنَّ جميع البشر يخضعون لحاجاتهم، لذا هم ينشدون الراحة والرفاهية باستمرار. حين يتعلّق الأمر بالطبيعة، إنَّ البشر ينجحُون بفضل ذكائهم في الهيمنة على العالم الطبيعي والانتفاع به. أمّا حين تتعلّق المسألة بالفضاء الإجتماعي، إنَّ سعادتهم تتوقّف على حقيقة هل كان أقرانهم من المواطنين وسائلَ أم عقَبات. لذا، إنَّ العلاقة بين الأفراد يمكن أن تكون على صورة حرب أو أن تأخذ صورة المنافع المتبادلة. لقد رأى سياس أنَّ الأولى، وهي الحرب، غير شرعيّة لأنّها تعتمد على سلطة القويّ على الضعيف. أمّا الثانية، فإنّها بدلاً من ذلك تقود إلى التعاون بين المواطنين وتحوّلُ الالتزامات الاجتماعية إلى فوائد. بناءً على ذلك، ينبغي أن تكون أولى الحقوق التي يتمتّع بها الفرد هي "امتلاك الفرد نفسه" ووفقاً لسياس، إنّ "لكلّ فردٍ الحق بالبقاء والذّهاب والتفكير والكتابة والطباعة والنشر والعمل والإنتاج والحماية والتنقّل والتبادل والاستهلاك"، فيما كان القيد الوحيد على هذه الحقوق هو التعدّي على حقوق الآخرين.[2]

لكن شمولية تلك الحقوق لم تكن شاملة بلا شكّ، فقد كانَ أوّل تمييزٍ احتوته مقرّرات الإعلان بين المواطنين الفرنسيين الذين يستحقّون الحقوق المدنية وأولئك الذين لم يستحقّوها، بينَ "النَشط" و"الخامل" عَرَّفَ دستور ١٧٩١ المواطنين "النَشطين" بأنّهم جميع الرّجال الذين تجاوزا الخامسةَ والعشرين من العُمر، والذين حازوا ملكيّات مستقلّة (غير منخرطين في الوظائف المدنية). وقد كانت المُلكية، كالأرض والمال والوضع الاجتماعي، هي السّمة المحدِّدة للمواطَنة. كان تعريف المواطن بعد عام ١٧٩٢ بأنّه الرجل الذي تجاوز الحادية والعشرين وباستطاعته أن يكسَبُ قوته، إذ لم تعُد المُلكيّة شرطاً. لكن، رغم أنَّ الفروق بين الأغنياء والفقراء وبين الأرستقراطيين والعامّة، بدَت كأنّها قد تلاشَت،

---

1 The comte d'Antraigues, quoted ibid., p. 841; Archives parlemantaires, VIII (Paris, 1875), p. 453, quoted ibid.

٢ المرجع السابق نفسه، ص ٨٤٢-٤٣.

فإن الفروق بين الجنسَين كانت طبيعيّةً وظلّت كذلك. وقد تساءل كبيرُ مُفوَّضي كومونة باريس، بيير غاسبارد شوميت، في سياقِ اعتراضه على حقّ أن يكون للنساء دور سياسيّ بقوله: "منذُ متى يجوزُ لأحد أن يتخلّى عن هويّته الجنسية؟ ومنذُ متى يليقُ بالنساءِ أن يهجُرنَ الرعايةَ المطيعة لبيوتهنّ وأَسرَّة أطفالهنّ ويأتين إلى الأماكن العامة للمشاركة في إلقاء الخطب الرنّانة في المعارض أو بارِ مجلس الشيوخ؟ وهل أوكلت الطبيعة إلى الرجل مهمات الأعمال المنزلية؟ أو لَم تمنحها الطبيعة ثديَين لكي تُرضِع منهما الأولاد؟" وقد أجابَه الماركيز دو كوندروسيه، وهو الفيلسوف وعالِم الرياضيات، قائلاً: "ولماذا تُحرَمُ المرأةُ، لِمُجَرّد أنّها مضطّرة إلى الحملِ والإنجاب والمرضِ المؤقّت، حقوقاً لم يتخيّل أَحدنا أن يُحرَمَها حينَ يعاني النّقرسِ ويطرحه البردُ في الفراشِ كلّ شتاء؟"[1]

لقد منحت الثورة للنساء حقوقاً معيّنة بما في ذلك السماح لهنّ بالطلاق وإدارة بعض الممتلكات الزوجية، لكنَّ هذه الحقوق أصبحت مقيّدةً في وقتٍ لاحق أثناء عهد نابليون إلى أن خلعها آل بوربون في عهدهم. أعلنَ ميثاق عام ١٨٩٣ أنَّ "الأطفال والنساء والمختلّين عقليّاً وأولئك المحكومين بعقوبات مهينة" ليسوا مواطنين فرنسيين.[2] وفقاً للثوّار، إنَّ الحقوق الطبيعية لم تكن تعني الحقوق السياسية. مع ذلك، كان هنالك بعض المعترضين، وبعد سنتين على الإعلان الأصليّ، وفي ١٩٧١، نَشَرتَ كاتبة مسرحيّة في الرابعة والثلاثين من العمر تُدعى أوليمب دو غوج (Olympe de Gouges) ما أسمَتهُ "إعلان حقوق المرأة والمواطنة الأنثى" لتُكمل ما رأت أنها وثيقة تأسيسية خاطئة وغير عادلة.

وُلِدت أوليمب دو غوج في مونتوبان عام ١٧٤٨، وتماشياً مع العُرف، كُتب في شهادة ولادتها أنَّ اسمَ أبيها هو بيير غوزي، لحّامُ مونتوبان، لكن من المفترض أنّها كانت الابنة غير الشرعيّة لأديبٍ متوسّط الشهرة هو الماركيز لو

1 Chaumette, quoted in Joan Wallach Scott, "French Feminists and the Rights of 'Man,'" *History Workshop* 28 (Autumn 1989): 3; Marquis de Condorcet, *Sur l'admission des femmes au droit de cité* (1790), in *Oeuvres*, ed. A. Condorcet O'Connor and A. F. Arago, 3 vols. (Paris: Firmin Didot, 1847), vol. 2, pp. 126–27.

2 Convention of 1893, quoted in Benoite Groult, *Ainsi soit Olympe de Gouges* (Paris: Grasset, 2013), p. 57.

فرانك دو بومبينان من امرأة تُدعى آن أوليمب موسيت. وقد وَرثت أوليمب عن الماركيز الغائب "موهبةً خالدة" ستجعلها تشكره عليها طوال حياتها. ولم يشارِكها أحد من معاصريها الإجلالَ الذي كنّتهُ لبومبينان، والذي دفَعَ ازدراءه الأرستقراطيّ لِمَن هم أدنى منه اجتماعياً بفولتير إلى السخرية منه قائلاً إنَّ قصائد بومبينان، التي سماها "قصائد مقدّسة" تستحقّ هكذا تسمية فعلاً، "لأنَّ أحداً لن يجرؤ على الاقتراب منها" [١]

تزوّجَت أوليمب وهي في السادسة عشرة برجلٍ يكبُرُها بفارقٍ كبير ("لم تكن تحبّه، كما أنّه لم يكن ثريّاً ولا سليلَ عائلة نبيلة") لكنه توفّي مع بلوغها العشرين من العمر. وقد رفضت أن تُكنّى بالأرملة أوبري نسبةً إلى زوجها الراحلِ كما اقتضت العادة آنذاك، واختارت لنفسها اسماً مكوّناً من اسم أمّها ومن كُنيَتِها هي، كما عبّرَت عن طموحها في أن تصبح كاتبةً مسرحيّة. ونظراً إلى كونها أُميّةً مثلَ معظم النساء اللواتي لم ينشأن في أوساطٍ محظيّة، كان عليها أن تتعلّمَ القراءة والكتابة. عام ١٨٧٠، غادرت مونتبان إلى باريس وكانت آنذاك في الثانية والثلاثين من عمرها. [٢]

حاول الجميع تقريباً ثنيَها عن المضيّ في مهنة المسرح. كما حاول أبوها، الماركيز العجوز – فضلاً عن رفضه الاعتراف بها ابنة له – أن يمنعها من أن تصبح كاتبةً مسرحية. وفي رسالةٍ وجّهَها إليها قبل وفاته، وجدَ بومبينان نفسه مضطّراً أن يقول لها: "إذا ما أصبحت أبناءُ جنسك النساء عميقات وحكيمات بفعلِ ما تكتبين، فما الذي سيحلُّ بنا نحن – الرِجال – الذين نعاني اليوم الضحالة والضعف؟ وداعاً لتفوّقنا الذي لطالما تفاخرنا به! ستبدأ النساء تلقيننا... ربّما يجوز للنساء أن يكتُبن، لكن ذلك ممنوعٌ عليهنّ من أجل عالم سعيد ومن أجل تأديةِ الواجب بما أمكن من ادّعاءات". لكنها مع ذلك ثابَرَت وكَتَبَت ما يزيد عن ثلاثين مسرحية فُقِدَ عدد منها، فيما عُرِضت عدّةُ مسرحيّاتٍ أخرى على المسرح

---

١ المرجع السابق نفسه، ص ٥٠:
Voltaire en sa correspondence, ed. Raphael Roche, vol. 8 (Bordeaux: L'Escampette, 1999), p. 65.

2 Olympe de Gouges, *Mémoire de Mme de Valmont* (Paris: Cote-Femmes, 2007), p. 12.

الوطني الفرنسيّ. كانت أوليمب مقتنعةً تماماً بمواهبها المسرحيّة كما كانت تتباهى بكتابتها مسرحيّةً مكتملة الطول خلال خمسة أيّام، ما شكّلَ تحدّياً لأكثر كتّاب المسرح نجاحاً في ذلك الوقت وهو بيير أوغستين كارون دي بومارشيه، مؤلّف مسرحية زواج فيغارو *The Marriage of Figaro*، الذي وجد نفسه في مبارزةٍ كتابية لأنَّه سبق أن قال إنَّ المسرح الوطني لا يجب أن يؤدّي أعمالاً من تأليف النساء. وَعدَت أوليمب في حال فوزها أن تستخدم المبلغ الذي ستكسبه في مساعدة ستِّ فتياتٍ على الزواج، لكن بومبارشيه لم يكلِّف نفسه عناء الرد.[١]

في مسرحيّاتها، وكما في آرائها السياسية أيضاً، حارَبَت أوليمب دفاعاً عن المساواة الموارِبة والشاملة التي تبجّحَ بها الثوّار، وقد نافَحَت عن حقوق النساء والرجال أيضاً، فضلاً عن كفاحها ضدّ العبودية، إذ قالت إنَّ التّجار البيض الجَشعين وحدهم من يقف وراء الأحكام التي برَّرَت شراءَ السود وبيعهم. أُلغيَت العبودية في نهاية المطاف بمرسومٍ أصدرته الجمعية الثوريّة في الرابع من شباط/ فبراير ١٧٩٤؛ وبعد نحو خمسة عشر عاماً، وُضِعَت "قائمةُ شرف لأولئك الذين جاهدوا لإلغاء الاتجار بالعبيد"، كانت أوليمب دو غوج المرأة الوحيدة بينهم.[٢]

وعلى العكس من النساء الثوريات الأخريات، مثلَ جيروندين مدام رولاند المتحمّسة، رأت غوج أنَّ للنساء الحق في أن يكون لهنّ صوتٌ سياسي ومقاعد في الجمعية الوطنية، فيما كانت مدام رولاند تصرّحُ بخنوع بأنّنا "لا نريدُ إمبراطوريةً أخرى غير تلك التي تحكمها قلوبنا، ولا عرشاً غير الذي في قلوبكنّ"، لكنّ غوج جادلتها في ذلك قائلةً إنَّ "للنساء الحق بنيلِ عقوبة الإعدام! لذا يجب أن يكون لديهنّ الحقّ بالكلام" كان المؤرّخ جول ميشليه، الذي وثّقَ كلمات غوج في القرن التاسع عشر، قد اعترض عليها واصفاً إيّاها بالمرأة "الهيستيرية" التي

1 Pompignon, quoted in Groult, *Ainsi soit Olympe de Gouges*, pp. 25–26.

٢ وجدت الحركة المناهضة للعبودية في أميركا في **الكوميديا** مسوّغات من شأنها دعم نضالاتها، وفي القرنين التاسع عشر والعشرين، اتخذها بعض الكتّاب الأفرو-أميركيين مرجعاً ومصدراً للإلهام. انظر دينيس لوني (Dennis Looney):
Freedom Readers: The African American Reception of Dante Alighieri and the "Divine Comedy" (Notre Dame, Ind.: University of Notre Dame Press, 2011).

كانت تبدّل مواقفها السياسية تبعاً لحالتها المزاجية: "كانت ثوريّة عام ١٧٨٩، ثمّ أصبحت ملكيّة في السادس من تشرين الأول/أكتوبر بعدما شاهدت الملك سجيناً وراء القضبان في باريس، ثمّ عادت لتصبح جمهورية في حزيران/يونيو ١٧٩١ لأنّها اعتقدت أنّ لويس السادس عشر قد هرب لأنّه متّهمٌ بالخيانة، لكنّها عادت لتنافح عنه عندما اقتيد إلى المحاكمة" [١]

يمثّلُ "إعلان حقوق المرأة والمواطنة" إعلاناً مضاداً لخطاب ميشيله المعادي للنساء، وهو وثيقةٌ لا تكتفي بتعديل وتكملة نظيرتها الذكورية، بل تضيف إلى الحريّات المدنية التي نصّ عليها "إعلان حقوق الإنسان" حقوق الأفراد بمجمَلِهِم، مقترِحةً من بين مقترحات أخرى حقّ الأبناء غير الشرعيين باعتراف آبائهم البيولوجيين بهم، وحق دفع النِّفقة للمرأة في حال الطلاق، وإبدال عهود الزواج "بعقدٍ اجتماعي" يعترفُ قانونياً بالأزواج المرتبطين أو غير المرتبطين على حدٍّ سواء، وهو ما يتجلّى اليوم في الصيغة الرائدة لعقود الزواج المدنيّ. كذلك، انتظَرَ مقترح غوج في أن يحصل الأبناء، سواء أكانوا شرعيين أم لا، على حقّهم في الميراث حتى عام ١٩٧٥ ليصبِح قانوناً في فرنسا. ولربما لغرض الديبلوماسية، أهدَت غوج "إعلان حقوق المرأة والمواطنة" للملكة ماري أنطوانيت. لم يكن ذلك قراراً حكيماً بالطبع.

لم تكن أوليمب دو غوج كاتِبةً مسرحيّةً بارعة ولا منظّرةً سياسيّةً عميقة، بل كانت امرأة عادية شعرت بالقلق إزاء إعلان المساواة الاجتماعية الذي كانت الحقائق تدحضُه بوضوح. لقد ساهَمت بتقديم نقدها العاطفي للقواعد والأنظمة التي وضعها المشرّعون الثوريّون مشيرةً إلى مواطن الخلل ومجادلَةً في تلك القواعد، ليس من موقعٍ قانوني، بل من وجهة نظرٍ سياسية انطلاقاً من وعيها بضميرها الفرديّ.

وبالنشرات التي كانت تصدرُها، وكذلك في خُطَبِها، أعربت أوليمب بِرُعونة عن تعاطفها مع حزب الجيرونديّين، وهو حزب ضمَّ فصائل مختلفة كانت تسعى

1 Jules Michelet, *Les Femmes de la Revolution*, 2nd rev. ed. (Paris: Adolphe Delahays, 1855), p. 105.

إلى إنهاء الحُكم الملَكيّ، ولكنّهم وقفوا في مواجهة العنف المتزايد للثورة، وكان موقفهم الوحيدَ المشترَكَ مع الثوريين هو معارضتهم اليَعاقبة في السلطة، الذينَ كانوا يدعمون بدورهم حكومةً مركزيّة. ولمعاقبَتِها على موقفها، أمَرَ اليعاقبة أن تُعَرَّى من ثيابِها وتُجلَدَ في مكانٍ عام (كانت إجراءات كهذه شائعة آنذاك بحقّ النساء المتمرّدات. وفي تلك المرحلة نفسها، جُلِدَت ثوريّة أخرى هي آن جوزاف تروايْن دو ميريكور، قبلَ أن يُحجَرَ عليها في مستشفى بيتي سالبترير للمجانين حيثُ توفِّيت هناك بعد عشر سنوات فاقدةً عقلَها جرّاء المعاملة الوحشية التي تعرّضَت لها). في إحدى الأمسيات، هَاجَمَ أحدهم أوليمب دو غوج لدى خروجها من أحد المتاجر، وبينما راح يمزّقُ ثيابها، صَرَخَ مخاطباً الغوغاء بقوله: "أربعة وعشرون قرشاً لرأس المدام دو غوج، من يزيد؟"، لتُجيبه دو غوج بهدوء قائلةً: "أنا أدفع ثلاثين يا صديقي، وأزعم أنّ لي الأفضليّة". فأخلى الرجل سبيلَها وسطَ قهقهةِ المتجمهرين.[1]

في نهاية المطاف، أدّى تعاطف أوليمب مع الجيروندِيين إلى اعتقالها بتهمة طباعتها منشوراً تحريضيّاً ظَهَرَ باسمها. وفي قيظ صيفِ ١٧٩٣، احتُجِزَت في الطابق الثالث من مبنى البلدية سيّئ السّمعة إلى جوار قصرِ العدل في باريس. وقد جُرِحَت ساقها وأصيبَت بالحمّى، وكان عليها أن تستلقي في غرفة مملوءة بالقمل طوال أسبوعين تمكّنت أثناءها من تحرير عدد من الرسائل مترافِعةً في قضيّتها، وسائلةً الرحمة وهي تحت الحراسة المتواصلة من الدَرَك. وبعد محاكمتها، لم تُعطَ فرصة حقيقيةً للدفاع عن نفسها، بل تم تحويلها إلى سجونٍ أخرى لتستقرّ في زنزانة مخصّصة للنساء المحكومات بالإعدام في سجن كونسيرجيري. وكملاذٍ أخير، زَعَمتْ أنّها حامل، لأنَّ النساء الحوامل كُنَّ يستَثنَينَ من المقصَلة. لكن ادِّعاءها قوبِلَ بالرّفض لِيُعلَنَ إعدامها صبيحةَ يوم الثالث من نوفمبر/تشرين الثاني. ولأنّها كانت صبيحةً ممطرة، فقد أُرجِئ الإعدام حتى المساء. وكما ذَكَر أحد الشهود المجهولين الكُثُر الذين حضَروا إعدامها، فإنَّ أوليمب قضَت "في هدوءٍ وسكينة" ضحيّةً لطموحات اليعاقِبة ولِاعتزامِها "التنديد بالأوغاد"[2]

---

1 Groult, *Ainsi soit Olympe de Gouges,* pp. 75-77.

2 27. Ms 872, fols. 288-89, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, quoted in

لم يكُن تصميمُ دو غوج وسعيها إلى تحقيق المساواة للجميع مجرّدَ مصلحة ذاتية، لأنَّ الظّلم في الحقيقة، أو كما ينبغي له أن يكون، شأنٌ عام، كما لا يجب أن يكون جِنسُ من يحارب الظّلمَ مسألةً ذات أهميّة في هذا السياق. "نحنُ وكلاء الله في الأرض"، يقول دونكيخوته، "كما أننا أسلحتُه التي ينفّذ بها عدالته".[1] لا بدَّ أنّ دو غوج ستّتفق مع قولِ سيرفانتيس هذا. ربّما تحدث حالة غياب المساواة نتيجةً لمساعي أحد الجنسَين في الذّودِ عن سلطته السياسيّة، لكنّ المساواة مسألة لا تتعلّق بـ"الجنوسة"

يعلَمُ معظمنا تقريباً، حتى أولئك الذين يرتكبون فظائع لا تُغتَفَر، مثل سقراط ودونكيخوته ودو غوج ودانتي، ما الذي تعنيه العدالة والمساواة، وما الذي لا تعنيانه أيضاً. لكن من الواضح أنّ ما لا نعرِفه هو كيف نتصرّف بِعدل في كلّ حين، كأفراد أو مجتَمعين، حتى نُعامَلُ جميعاً بعدل وبمساواة مواطنين وأفراداً في المجتمع الذي نزعُمُ أنّه مجتمعُنا. ثمّةَ شيءٌ ما داخلِ كلِّ واحدٍ منّا يحذوه إلى السعي نحو مكاسب ماديّة وشخصيّة دونما اكتراثٍ لمجاورينا، فيما تدفعنا قوّة معاكسة باتّجاه منافع أسمى من قبيلِ ما يمكننا تقديمه ومشاركته لتحقيق الفائدة لمجتمعنا، شيءٌ ما يخبِرنا أنه رغم أنَّ تطلُّعَنا إلى الثروة والسلطة والشّهرة قد يشكِّلُ دافعاً قويّاً، فإن خبرتنا بأنفسنا وبالعالم سوف تؤدّي في نهاية المطاف إلى إثباتِ أنَّ طموحات كهذه، بحدّ ذاتها، لا قيمةَ لها.

في الصفحات الأخيرة من محاورات "جمهورية أفلاطون"، يقول سقراط إنّه حين طُلبَ من روح أوديسيوس أن تختارَ لها حياةً بعد الموت، "بعيداً عن طموحه وكَدحه في حياته السابقة"، فإنَّ ذلك البطل الأسطوري اختارَ من بينِ جميع الحيوات البطولية والرائعة المتاحة له أن يحيا "كرجلٍ عاديّ غير مثقلٍ بهاجس"، وقد اختارَ ذلك "بسرورٍ عارم".[2] لعلَّ بالإمكان القَول إنَّ تلك كانت أولى صنائعَ أوديسيوس العادلة.

Olympe de Gouges, *Écrits politiques, 1792–1793,* vol. 2 (Paris: Côté-femmes, 1993), p. 36.

1 Miguel de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha,* 1.13.

2 Plato, *The Republic,* 10.15, p. 835.

١١

ما هو الحيوان؟

عرفتُ في طفولَتي القليل من الحيوانات. كانت هنالك سلاحفُ عملاقة تزحف فوق كُثبان الحديقة الرمليّة في تلّ أبيب حيثُ كنتُ أُصطَحَبُ لألعب. كما عَرفتُ حيواناتٍ حزينة في حديقة حيوان بوينس آيريس كانت أشكالها مطابقةً لقطع البسكويت الذي كنّا نشتريه لإطعام البطّ والبجع. كذلك عَرَفتُ "حيوانات سفينةِ نوح" التي أُهديت لي في أحد أعياد ميلادي وقد كانت مصنوعةً من الورق المُصمَّغ. ولم أعرِف حتى وقتٍ متأخرٍ من مراهقتي أنَّ لديَّ كلباً.

تثيرُ مسألةُ علاقتنا بالحيوان تساؤلاتٍ عن هوّيتنا وهوية الحيوان أيضاً. علامَ تقوم هذه العلاقة؟ هل تتأسّسُ برغبَتِنا أم أنَّ طبيعة الحيوان نفسه هي التي تقرّرها؟ أعلَمُ ما هو شعوري وكيفَ يكون سلوكي أثناء وجود حيوان، لكن كيف يشعر الحيوان ويتصرّفُ حيالَ وجودي أنا؟ تفتقِرُ لغتي إلى العناصر اللازمة (ربّما باستثناء المجازيّة منها) للتعبير عن طبيعة الطرف الآخر من هذه العلاقة، وهو الطرف الموجود بالفعل، لكن ليس باستطاعتي تعريفه. الأدب ليسَ أكثر وضوحاً من الالتباس المذكور في ما يخصُّ علاقتنا بالحيوان: كلبُ أوديسيوس الذي يموتُ عندَ قَدَمي سيّده العائد في **الأوديسّة**، وكلبُ إليزابيث باريت برونينغ الذي يتغيّر كما تتغيّر صاحبَته في رواية *Flush* لفيرجينيا وولف، وكلبُ بيل سكايس

الذي يخونُ سيّده بدافع الإخلاص في رواية *Oliver Twist* لتشارلز ديكينز، والكلبُ المعنَّف لجار مورسول، الذي يتسبّب موتَه في أسى عميق لصاحبه في رواية **الغريب** لألبير كامو... جميعُ هذه الكلاب تُعَرَّفُ بترجمة سلوكِها إلى المفردات العاطفية التي تقابلها في لغة أصحابها البشر. لكن هل يمكن الحديث بوضوح من جانب الحيوان الذي يمثِّلُ الطرفَ الآخر في الانقسام الجاري بين الأنواع؟

كانَ لديَّ كلبان في حياتي (مع أنَّ كلمة "لديّ" بدلالتها التملّكية لا تعدو كونها سقطَةً معرِفيّة). كان اسمُ الكلب الأول "آبل"، وقد كان ابني هو الذي سمَّاه بذلك الاسم قبل شيوعِ الكمبيوترات. كان "آبل" كلباً هجيناً، ذكيّاً وقليل الصبر، ولعوباً ويقظاً وحريصاً على التعاطي مع الكلاب الأخرى في حديقة تورنتو. أمّا الثاني، فكان كلبةً اسمها لوسي، وهي كلبة ذكية ولطيفة ومحبّة من فصيلة كلاب جبال البيرينيه، وقد عاشت معنا في فرنسا. كلا الكلبَين غيّرني، فقد أجبرني وجودهما في حياتي على التفكير في نفسي خارج حدود العالم الداخلي ومن دون عبء العادات الاجتماعية المطلوبة أثناء التواصل بين البشر. هنالك شعائرُ بالطبع لكنّها شكليّة لإخفاء بعض التجرُّد الذي أُحسّه بوجودِ كلبَتي، إذ بحضورها أجدني مُلزَماً الصدق مع نفسي كأنَّ الكلبة ترى في عينيّ مرآة كاشفةً لذاكرة من الغريزة الدفينة. في حديثه عن القريب التاريخي للكلب، وهو الذئب (الذئب نفسه الذي كان رمزاً لجميع الرذائل عند دانتي)، يقول بارّي لوبيز إنَّ "للكلب تأثيراً قويّاً في الخيال البشري، فهو يأخذ نظرتك إليه ثمّ ينظر بها إليك. يعتقدُ هنودُ جبالِ البيلّا كولا في مقاطعة بريتيش كولومبيا الكندية بأنَّ شخصاً ما حاول ذات مرة تحويلَ جميع الحيوانات إلى كائنات بشرية، لكنَّ محاولته لم تُفلِح سوى في أنسَنَة عينَي الذئب. منذُ ذلك والبشرُ يرغبون في تفسير المشاعر التي تستولي عليهم حين تقابلُهم نظرات ذلك الحيوان: مشاعر الخوف والكراهية والاحترام والفضول"

لوسي مستَمعةٌ جيّدة، تجلس هادئة حين أقرأ لها من أيّ كتاب بين يديّ، ولَكَم أستغرب ما الذي يسترعي انتباهها حين تصغي إلى حديثي الشفهي: أهي نبرة

صوتي أم إيقاع الجُمَل، أم ظلُّ المعنى الكامن وراء الكلمات القليلة التي تفهمها؟ يقول لوبيز: "أن تسمَحَ بوجود بعض الغموض بقولك إنَّه 'ربمّا يوجد المزيد من الأشياء التي لا نفهمُها، فإنَّ ذلك لا يبرّرُ أن تلعَن المعرفة لغياب جدواها"

في أيّام شبابه كتَب بابلو نيرودا معبّراً عن حيرته بعلاقته مع كلبِه قائلاً:

يا كلبي:
إذا كانَ الله في أشعاري
فأنا الله
وإذا كان الله في حُزنِ عينَيك
فأنتَ الله
وليس ثمَّةَ من يسجُدُ لأحدنا
في هذا العالم الشّاسع.

إنّ لدى الكلب من الرحمة ما يفوق قوّته وشراسته، فهو إذا ما همَّ
بِنَهشك ورآك ترتمي أرضاً، فإنّه لن يُلحقَ بِكَ أذى.

Fernando de Rojas
La Celestina[1]

يستَلزِمُ كلّ لقاءٍ من لقاءات دانتي بأرواح العالم الأخرويّ عمَلاً من أعمال العدالة الإنسانية يضع نفسه في مواجهة العدالة النهائية للربّ. أوّل الأمر تأخذ دانتي الشّفقةَ على الأهوال التي تكابدها أرواح أهلِ الجحيم؛ وكلّما أوغل في غَياهِبِها، جاوزَت عدالة الربّ الجليّة مشاعره الإنسانية، وبينما تبدأ روحه الإفاقة شيئاً فشيئاً، كما رأينا، يصبِح متحمّساً لشَتمِ الأرواح المذنِبة التي يعاقِبها الربّ، وحتّى أنّه يشارِكُ بيدِه في إنفاذ تلك العقوبات. من بين جميع الشتائم والمقارنات المهينة التي يستخدمها دانتي لوصف الأرواح الخاسرة والشياطين الخبيثة، هنالك فكرةٌ واحدةٌ تتكرّر طوال الوقت، وهي أنَّ الغاضبين جميعهم "كلاب" بالنسبة إلى فيرجيليو. منذ تلك اللحظة فصاعداً، نرى دانتي خلال ملاحظاته في مملكة الأموات يردّد تلك الكلمة القديمةَ لمعلّمه. وهكذا يخبِرُنا دانتي أنَّ المُسرِفين في الدائرة السابعة من الجحيم يطارَدون "بكلبات سود جائعة وسريعة"؛ كذلك يتصرّف المرابون المحترقون تحت وابل النيران "مثل كلاب الصّيف وهي تحارب براغيثَ رقابِها وذبابِها بأكفِّها"، كما أنَّ الشيطان الذي يطارِدُ أحد المذنبين، يُشبَّهُ بـ"كلبِ حراسةٍ أُفلتَ من عقاله"، فيما توصف شياطين أخرى

١ **لاثلستينا** أو **القوادة**، بالإسبانية، وهي اسم يُطلق على العمل الدرامي المُسمّى أولاً **كوميديا كاليستو ومليبيا**، ولاحقاً **الملهاة المأساوية لكاليستو ومليبيا** منذ القرن السادس عشر. يُنسب هذا العمل بالكامل إلى فرناندو دي روخاس في عصر ما قبل النهضة في إسبانيا. (المترجم)

بأنّها "كلابٌ تلاحقُ شحاذاً مسكيناً"، وأنّها أكثر قسوةً من "كلب صيد أمسَك بأرنب"، وتوصَفُ صرخةُ هيكوبا بالنّباح "كما الكلب" بقصد إهانَتِها، ويتعرّف دانتي إلى وجوه الخَوَنة العالقين في بحيرةِ الجليد واصفاً إيّاها بأنّها "كوجوه الكلاب" كذلك "ينبَحُ" بوكّا غير التّائب مثلَ كلبٍ يُعَذّب، ويلتهم الكونت أوغولينو جمجمة الكاردينال روغييرو "بأسنانه... التي كانت لها قوّة كلبٍ يمسك بعظم". وفي المدرّج الثاني من المطهَر يدعو غويدو ديل دوكا الأريتينيّين بـ"الأوغاد المزمجرين" [1] ثمّةَ عدد من المواقف المشابهة التي تصف الكلاب بأوصاف نابية مثل غاضبةٍ ونَهِمة ومتوحشة وهائجة وفظّة، تلك هي الطّباع التي يراها دانتي في الكلاب ويُسبِغُها على أهل النار. تنتُجُ الصّفاتُ البشرية في رؤية دانتي الكونية عبرَ طريقَتين: النّعمة الإلهية التي تُسبغُ هذه الصفات على كلّ شيء في الوجود وفقاً لتراتبيّات الكمال، وعن طريق تأثير الأجرام السماوية التي تُنضِجُ تلك الصّفات أو تعمّقها أو حتى تغيّرها. ذلك الأثَر، كما يشرح كارلو مارتيلّو لدانتي في سماء كوكب الزّهرة، يمكنه تعديل الصفات الوراثية إذ إنَّ الأبناء في الغالب لن يسيروا على خطى آبائهم.[2] وما إن تعطى لنا تلك الصفات، حتى يصبح تأثيرها رهنَ إرادتنا الشخصية، فنحن مسؤولون عن أعمالنا أخلاقيّاً. نحن نختارُ كيف نوظِّفُ غضَبنا، وبوقوعنا تحت حُكم كوكب المرّيخ، نقرر لغايات أنانية بحتة أن يكون العنف الصادر عنّا تحتَ تأثير المرّيخ أيضاً موجّهاً إمّا نحو أعداء الرب أو ضدّ صنيعه.

في عصرِ دانتي، مثلت علوم اللاهوت والتنجيم، وكذلك علم الفلَك، علوماً قيّمة كان من شأنها مساعدتنا على فهم غرض وجودنا الذي قدّرَته إرادة الله وحكَمَتهُ أمّنا الكنيسة. مثّل علم التنجيم وسيلةً ضروريّةً وعمليّةً للتمييز الكنسي.

1 *Inferno*, VIII:42, "via costa con li altri cani"; XIII:125, "nere cagne, bramose e correnti"; XVII: 49–51, "non altrimenti fan di state i cani / or col ceffo or col pie, quando son morsi / o da pulci o da mosche o da tafani"; XXI:44, "mastino sciolto"; XXI:68, "cani a dosso al poverello"; XXIII:18, "'l cane a quella lievre ch'elli acceffa"; XXX:20, "si come cane"; XXXII:71, "visi cagnazzi"; XXXII:105, latrando"; XXXIII:77–78, "co' denti, / che furo a l'osso, come d'un can, forti"; *Purgatorio*, XIV:46–47, "botoli... ringhiosi."

2 *Paradiso*, VIII:97–148.

وعام ١٣٠٥ على سبيل المثال استقبَل الكرادلةُ المجتمعون في بيروجيا كليمينت الخامس الذي كان قد انتُخبَ أخيراً ليعتَلي العرشَ البابوي في فرنسا، بتحيّة تقول: "أنتَ يا مَن بأمانٍ سوف تشغَلُ مقعد القديس بطرس، وتُشِعُّ بالنور الوقّاد... لأنَّ الكواكب جميعها [الآن] لديها ما يكفي من القوّة في موطِنِها".[1] لقد قال علمُ التنجيم كلمَته في أنَّ كليمينت هو الخيارُ الصّائب.

وفقاً للتفسيرات القروسطية لنشوء الكون، إنَّ بعضَ مكوّنات المخلوقات البشرية تتشكّلُ بتأثيرِ الكواكب والنجوم الثابتة، وهي التي تشكّل كوكَبَةَ دائرة البروج وغيرِها، والتشكيلات النجميّة الأصغر، لأنَّ جميع الأجرام السماوية كما يذكّرنا دانتي، تسيرُ بدافع المحبّة الإلهية المطلَقة.[2] من بين تلك التشكيلات الأصغَر التي تؤثّر في سلوكنا، هنالك ثلاثة تحملُ أسماء كلاب هي: الكلب الأكبر والكلب الأصغر والسلوقيان (كِلاب فينوس). ومع أنّها لم تُذكر في **الكوميديا** بالإسم، فإنَّ ثالثها السلوقيان (Canes Venatici) موجودٌ ضمناً. فقبلَ بلوغه سماء كوكب القمر، يُحذّرُ دانتي قرّاءه من أنّهم ابتداءً من تلك اللحظة سوف يجدون صعوبةً في متابعته، لأنّهم على العكس من دانتي، يفتقرون إلى عونِ الآلهة: "مينيرفا تملأُ أشرِعتي، ويرشِدُني أبولو... وتوجّهُني إلهات الإلهام التّسع إلى الدّببة". في معظم المخطّطات الفلَكية، يجري تصويرُ كوكَبَة الدب الأكبر على أنّها متبوعة باثنين من الكلاب السلوقية، هما كلاب صيدِ فينوس، أولهما هو الشماليّ واسمه آستيريون (النُّجَيمي)، والثاني جنوبي اسمه شارا. وعلى أساس أنّهما من خَلقِ فينوس، فهما يجسّدان الرغبة والسعي إلى الحبّ المادي والقُدسي على حدّ سواء. ومع أنَّ **الكوميديا** تقول إنَّ صعود دانتي في الفردوس يجري تحت برجِ الجوزاء وفق ولادته، فإن ترتيباً كاملاً من الأجرام السماوية ينكَشفُ أمامه لحظة دخوله سماء الأنجُم الثابتة، وهي المجال الذي يحكُمُ الدبّ الأكبر شماله الأقصى مهموزاً بكلبَي فينوس، وهما كلبان سلوقيّان يرمزان إلى disio: "الرغبة"

1 Guillaume Mollet, *Les Papes d'Avignon*, 9th rev. ed. (Paris: Letouzey and Ane, 1950), p. 392.

2 *Paradiso*, XXXIII:145.

التي يغيّرها الحبّ في نهاية المطاف.[1]

ربّما كصدى لتلك الكلاب التي هي في السماء الفلكية "التي يبدو من ثورتِها... أنَّ الأحوال قد تبدّلَت على الأرض"، فإنَّ الكلب الوحيد الذي تأتي **الكوميديا** على ذكره كتجسيدٍ للصفات الإيجابية للكلاب هو Veltro، أو كلب الصيّد السلوقيّ الذي كان فيرجيليو أوّل من ذكره في بداية الرحلة، ثمَّ ذكره دانتي بصورة غير مباشرة في وقتٍ لاحق حين تحدّث عن الكلب الذي يوماً ما سيطاردُ أنثى الذئب الشريرة ويقتلها.[2] ذلك نذيرٌ مألوف، فقد رأى الإمبراطور شارلمان في ملحمة **أغنية رولاند** *Chanson de Roland* كلباً مشابِهاً في حُلمه، وكذلك أوضح جيوفاني بوكاتشيو، في معرِض تفسيره الأناشيد السبع عشرة الأولى من **الكوميديا** (نُشرَت عام ١٣٧٣)، أنَّ "الكلب السلوقي ينحدر من سلالة كلاب شديدة العداء للذئاب"، وأنَّ أحد هذه الكلاب سوف يكون "الكلب الذي سيلحقُ موتاً مؤلِماً بالذئبة الشريرة" كذلك يقترَن الكلب السلوقي لدى معظم الشُّرّاح بالإمبراطور هنري السابع، ملك اللوكسومبورغ الذي كان دانتي معجباً به أشدّ الإعجاب ودعاه "خليفةَ قيصر وأغسطس" [3] وعلى أيّ حال، السلوقي هو مجرّد كلب أكثر من كونه رمزاً لخلاصٍ منشود، أو "رغبةً" اجتماعيةً جَمْعيّة.

يمثل وصفُ أحدهم بـ"الكلب" إهانةً مُشتركةً ومعتادة في معظم اللغات تقريباً، بما فيها طبعاً لغة دانتي الإيطالية المحكيّة التي كانت لأهل توسكان في القرنين الثالث والرابع عشر. لكن الإشارات الصريحة لها غائبة في **الكوميديا**،

---

١ المرجع السابق نفسه، النشيد الثاني، ٨-٩:
"Minerva spira, e conducemi Appollo, / e nove Musi mi dimostran l'Orse"; XXII:152; XXXIII:143.

2 *Purgatorio,* XX:13–14, "nel cui girar par che si creda / le condizion di qua giu trasmutarsi"; *Inferno,* I:101; *Purgatorio,* XX:13–15.

3 "D'enz de sale uns veltres avalat": *La Chanson de Roland,* 57.730, edited and translated into modern French by Joseph Bedier (Paris: L'Edition d'art, 1922), p. 58; Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante,* ed. Giorgio Padoan, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio,* ed. Vittore Branca (Milan: Mondadori, 1900), vol. 6, p. 73; *Inferno,* I:102, "che la fara morir con doglia"; Dante Alighieri, *Epistola* VII:5, in *Le opere di Dante: testo critico della Società dantesca italiana,* ed. M. Barbi et al. (Florence: Bemporad, 1921), p. 426.

لأنَّ دانتي حين يستخدم تعبيراً اعتيادياً، فإنَّ ذلك التعبير يحمل دلالات أخرى غير اعتياديّة. على سبيل المثال، حين يستخدم التعبير التقليدي "الأزرق الياقوتيّ" لوصف لون السماء (كما في البيت المشهور "اللون العذب للياقوت الشرقيّ")، فإنَّ هذا النّعت يحمل المعاني المتناقضة لـ"صلابة الحجر" و"رهافة الهواء"، وكذلك المعنى المزدوج لكلمة oriental شرقيّ كونها جوهرة شرقية المصدر من جهة، كما أنّها إشارة إلى فجر سماء مشرقيّة.[1] وبدلاً من الإهانات المجرّدة، فإنّ الكلاب في الكوميديا تحملُ مضامين مهينة، لكن ما يجمعها عموماً يشير إلى أنّها حقيرة وسيئة السمعة.

تفرض هذه الصرامة سؤالاً؛ لقد كُتِبَت معظم كُتب دانتي تقريباً في المنفى وفي بيوت كان من الصعب عليه حساب أنها بيوته لأنّها لم تكن في فلورنسا التي كان يحبها ويكرهها في ذاكرته كحبيبةٍ غير مخلصة يتغزّل بجمالها ويحتقر خطاياها في الوقت نفسه. وكما تكشفُ افتتاحية ملحمته عن مأزقٍ مزدوج، إذ نقرأ فيها: "هنا تبدأ كوميديا دانتي أليغييري، الفلورنسي الجنسية وليس الأخلاق"،[2] لا شكَّ في أنَّ مضيفيه، كونغرادي وغويدو نوفيلّو والآخرين، كانوا لطفاء معه وقدّموا إليه غرفاً مريحةً وأحاديث ذكيّة، ولكنَّ وطنه كان في مكان آخرٍ دوماً، مكان الغياب. ولِكونِه محظوراً من دخول فلورنسا، لا بدَّ أنَّه رأى في بوابتها محاكاة ساخرة لبوابة الجحيم، إذ لن تقول الإشارة التي على بوابتها "أيّها الداخلون هنا اطرحوا عنكم كلّ أمل"، بَل "أيّها الخارجون من هنا اطرحوا عنكم كلّ أمل"[3] مع ذلك، إنَّ دانتي، مثلَ كلبٍ مجلودٍ بالسياط، لم يكن قادراً على التخلّي عن جميع آماله في العودة إلى الوطن.

أشار الروائي الألباني إسماعيل قادري إلى أنَّ أهلَ الجحيم "يشبهون على نحوٍ غريب المهاجرين في المنافي، بمن فيهم مهاجرو عصرِنا، وكما يظهَرُ من مقتطفاتِ قصصهم وتدفقاتهم الوجدانية وثورات غضبهم، ومن الأخبار

1 *Purgatorio* I:13, "dolce color d'oriental zaffiro."

2 Dante Alighieri, *Epistola* XIII:10, in *Opere di Dante,* p. 437.

3 *Inferno,* III:9, "Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate."

السياسية على الجانبين، ومن تعطّشهم للمعلومات وآخر أمنياتهم، يبدو أنَّ الطين نفسه والبشر نفسهم مصدرُ كلِّ شيء. إنَّ التشابه الذي نتحدث عنه كبيرٌ إلى درجة أنّه إذا ما اختلَطَت هذه الشخصيات، سيكون من الصعب على القارئ في عصرنا أن يميّز في البداية بين نصّ دانتي، وبين ذلك النوع من السِّيَر أو التقارير الصحافية لعصرنا الراهن".[١]

يشكّلُ الغيابُ الملازم للذاكرةِ مصدرَ ألم مزمنٍ في كلِّ اغتراب، سواء أكان ذلك في الجحيم أم في مخيّم للّاجئين. وكما تقولُ فرانشيسكا في زوبعةِ الريح التي يعاقَبُ فيها الشهوانيّونَ: "ليسَ هنالك من ألم أشدّ من تذكُّرِ الأوقات السعيدة... في أوقات البؤس" كذلك، إنَّ فانّي فوشّي، وهو اللص البيستويّ الذي يستجوِبُه دانتي في هوّة الثعبان المخصّصة للصوص، وفيما يتنبّأ بأحزان فلورنسا الوشيكة وبهزيمة الغبليّين البيض، فإنّه يجعل نيّتَهُ إلحاق الألم واضحةً تماماً، وذلك بقوله: "فقد قلتُ لك هذا لكي ينخرَكَ الألم!". يخبِرُنا المغتَربون أنَّ آلامهم تنبعِثُ من شعورٍ متواصل بالاغتراب، ومن العيش في أمكنة لم يختاروها وبين جدران لم يشيّدوها محاطينَ بأشياءَ مستعارة ومصحوبين بأناسٍ يشعرون أنّهم ضيوفٌ لديهم وليسوا مضيفين أبداً. ذلك جوهر الرسالة التي أوصلها جدُّ دانتي الأول، الصليبي كاشياغويدا، في سماء كوكب المريخ حين يتحدّث عن نفي دانتي المقبِل (الذي لم يكن قد حدث آنذاك):

ستهجُرُ كلَّ من أحبَبت،
أقرب الناس إليك؛ ذاكَ هو السهمُ الذي يصوِّبُه
قوسُ المنفى أوّلَ الأمر.
ولسوفَ يكونُ خبزُ الغربة
مالحاً عليك؛ وستُجرِّبُ قسوَةَ
أن تصعد وتهبِطَ أدراجاً لا تألَفُها.[٢]

1 Ismail Kadare, *Dante, l'incontournable*, translated from the Albanian by Tedi Papavrami (Paris: Fayard, 2005), pp. 38–39.

2 *Inferno*, V:121–23, "Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / ne la

للغربة سمَةُ العبودية: بلادٌ ليس فيها ما يخصُّك، كما أنّك تنتمي إلى بلادٍ أخرى، وتخضع لهوى سلطاتٍ أجنبية، حتى أنّك ربّما تبدّدُ هويتك تبعاً لإرادة سيّدك أو المتصدِّق عليك. الغربةُ ضربٌ من الخسارة التي تذوبُ فيها التجاربُ الأولى عن المكان والزمان في مكانٍ وزمانٍ آخرَين لم يعودا موجودَين. تُصبِحُ ذكرى تلك التجارب مثلَ شيءٍ أُزيلَ عدّةَ مرّات، ذكرى نتذكّرها، ذكرى عن ذكرى عن ذكرى، إلى أن تصيرَ الأشياءُ العزيزة التي فقدناها مجرّدَ أشباح بعيدة في نهاية المطاف. ربما يكون ذلك هو ما يجعلُ **الكوميديا** فهرساً للخسارات: خسارة فلورنسا بالطبع، وخسارة ما بقيَ "معلّقاً" في الماضي، وخسارة معلّمين مثلَ برونيتّو لاتيني؛ وخسارة حبيبته بياتريشي عندما توفّيت في الأرض، وخسارةُ مرشِده الحبيب فيرجيليو عندما لم يعُد قادراً على مرافقته لمسافةٍ أبعد، ثمَّ خسارته حبيبته بياتريشي مرّة أخرى في السماء وإلى الأبد، وحتى خسارته القديس برنارد بعدما دلّه الرجل العجوز على المركز المقدّس الذي لا يوصف، والموجود "وراء... حدودِ اللغة"[1] لا شيء يبقى في حوزة دانتي طويلاً سوى المآثر المشهودة التي عليه أن يهيّئها الآن لقرّاء المستقبل، إذ لا يُسمَحُ للمنفيّ سوى بالنَّسخ.

الغربةُ حالةُ نزوح، لكنها أيضاً شكلٌ جانحٌ من السّفر يكون فيها الهدف المستحيل على الرّحالة بلوغه هو المكان الذي يعرف أنّه ممنوع عليه؛ فهو يعلَمُ أنّه يحِجُّ إلى وجهةٍ لا تُدرَك. لذا من غيرِ المستغرَب أنَّ الغُربة – الحالةُ التي يعبّر دانتي عن إحساسه بها في كتابه **الوليمة** *Convivio*، واصفاً نفسه بأنّه مثلَ "مركب بِلا دفّة أو شراع" – هي المكان الذي يحلمُ فيه لكتابة قصيدته عن العالم الآخر حتى تكون بمنزلة رحلة تحذيرية عبرَ ثلاثة عوالم يبدو فيها أجنبيّاً بالمطلَق، كأنّه معجزةٌ بين الأرواح الراحلة. إنّه مثل مهووسٍ لا يزال في غلافٍ

miseria"; XXIV:151, "E detto l'ho perche doler ti debbia!"; *Paradiso*, XVII:55–60, "Tu lascerai ogne cosa diletta / piu caramente; e questo e quello strale / che l'arco de lo essilio pria saetta. // Tu proverai si come sa di sale / lo pane altrui e come e duro calle / lo scendere e'l salir per l'altrui scale."

[1] المرجع السابق نفسه:

XXXIII:55–56, "maggio / che'l parlar mostra."

بشريّ أشبه بجسدٍ يلقي ظلاله على العوالم الأبدية، فهو كائنٌ لم يمُت بعد. وعلى سبيل المثال، يقول لبرونيتّو لاتيني: "إنّما أكتُبُ ما تقوله لي عن سبيلي"، لكنّه لا يقول أبداً: "حين أعودُ إلى فلورنسا مرّة أخرى"، كما لو أنّه عرف أنّه لن يرى مدينته الحبيبة مرّة أخرى. لقد أخبَرهُ كاتشوغويدا[١] من قبل بأنَّ "حياتك سوفَ تبلغُ مستقبَلَها... رغم مساوء قومك". ما سوفَ يتحقق لدانتي في ذلك المستقبل، الذي يسمو فوق الصنائع المشينة لمواطنيه آنذاك، هو الإقرار بموهبته الأدبية الفذّة، لكن ليس عودته إلى فلورنسا.[٢]

لا بدّ أنَّ دانتي بينما كان يأكل خبزه الممزوج بالدّمع ويصعدُ الأدراج الغريبة عنه، بحثَ طويلاً عن صُحبَةٍ أخرى غيرِ صحبَةِ مضيفيه الكرماء. بَحَثَ عن أحدٍ ما لا يكون عليه أن يشعُرَ نحوه بأنّه مهيضَ الجناح، أو شخص يمكنُه إخراجه من ورطة الحنين والشفقة على النّفس. لكن كُتُبُهُ وتذكاراته الشخصية (القليلة التي استطاع اصطحابها معه في ترحاله من مكانٍ إلى آخر)، مع أنّها كانت رِفقَةً مؤنسةً له، فإنها ببساطة ظلّت تُذكّرُه بغيابه عن موطنه، كما أنَّ كلَّ مجلّد جديد اقتناه، وكلّ خبرة جديدةٍ اكتَسبها في طريقه، لا بدَّ أنّها بدَت لهُ مثل خيانَة. إذاً، كيف له أن يطيقَ المسيرَ البطيء والحثيث نحو مستقبل حياته بعيداً عن أعزّ ما لديه؟ دون فيرجيليو ودونِ بياتريشي (لأنَّ بياتريشي البارِدة لا يمكنُ أن تكونَ صُحبةً مؤنسةً بأيّ حالٍ من الأحوال)، ودون الأصدقاء الذين تجوّلَ معهم في شوارع فلورنسا ذات يوم وهم يتباحثون في الشّعر والفلسفة والقانون والحبّ. كيف له أن يعبّر بالكتابة عن المشهد الذي يتجلّى أمامه الآن، وكيف يعثر على المستمع المثاليّ للموسيقا التي يسمعها، وعلى قارئٍ يكون في منتهى التسامح ليتلو عليه كلماته وصوَره؟ في موقفٍ كهذا، ربّما تَطلّع دانتي نحو أحد كلاب مضيفيه.

بالحنين السهل على كبارِ السنّ، يُذَكِّرُ كاشياغويدا دانتي كيف كانت فلورنسا رزينةً ومتواضعةً في الأيام الخوالي، وكيف كانت النساء وقتئذٍ مشغولات برعايةِ

١ كاتشوغويدا هو الشاعر قريبُ دانتي الذي يقابله في السماء. (المترجم)

2 Dante Alighieri, *Convivio* I:3, in *Opere di Dante*, p. 147; *Inferno*, XV:88, “Cii che narrate di mio corso scrivo”; *Paradiso*, XVII:98–99, “s’infutura la tua vita / via piu la che ’l punir di lor perfidie.”

بيوتهنّ وشؤونها، وبتربيةِ أبنائهنّ، وحريصاتٍ على قصّ بطولات القدماء في طروادة وروما لهم.[1] في أيام دانتي، رغم انتقادات كاشياغويدا، استمرّت حياة معظم الأسر في توسكان بسيطةً وغير متكلّفة نسبيّاً. تُظهِرُ تصويراتُ التصاميم الداخلية في فلورنسا وسيينا والمدن التوسكانية الأخرى في القرن الثالث عشر، غُرَفاً قليلةَ الأثاث، مُزيّنةً بعض الأحيان بمنسوجاتٍ معلّقة على الجدران، وببعض الرسومات الترمبلويّة[٢] التي غالباً ما كانت لمزهريّاتٍ ملوّنة مليئة بالزهور. كانت الحيوانات الأليفةُ شائعةً في تلك المناطق: عصافير معلّقة في الأقفاص إلى النوافذ مثل ما نشاهد في لوحات ماساشيو ولورينزيتّي، وقططٌ تحضن بعضها بعضاً إلى جوارِ المدافئ في غرف النوم (نَصَحَ الفلورنسيّ فرانكو ساشيتّي الرجال الذين ينهضون من نومهم عُراةً بأن يتأكّدوا من أنَّ القطط لن "تخطئ الأشياء المتدلّيّة" وتحسبها ألعاباً). حتى الإوزّ وُجِدَ داخل البيوت، بل ينصحُ ليون باتيستا آلبيرتي في سلسلة كتبه المخصصة للأسرة، المعروفة باسم *Il libro della famiglia*، بتربية الإوزّ لحراسة البيوت.[3] وبالطّبع كانت هنالك كلاب.

كانت الكلاب إمّا تستلقي ملتفّةً على أنفسها عند أطراف الأسرّة وإما على الأرض قرب المواقد جالسَةً عند العتبات أو مُنتَظِرَةً ما يُلقى إليها أسفل الطاولات. أمّا كلابُ الحُضن، فلَزِمت صحبة النساء إلى جوار عجلاتِ الغَزْل، فيما انتظرَت كلاب الصيد طرائد أسيادها بصبر. وكما ذكر برونيتّو لاتيني[٤] في موسوعته *Livre du trésor* فإنَّ الكلاب أحبّت البشر أكثر مما أحبتهم أيّ حيواناتٍ أخرى؛ وحدها الكلاب المولودة من تزاوج ذكور الذئاب وإناث الكلاب هي الخبيثة. أمّا معظمُ الكلاب الأخرى، فمشهودٌ لها بالإخلاص حتى الممات. يعرف التاريخ الكثير من الكلاب التي حرَسَت جثث أصحابها أياماً ولياليَ، حتى أنّ بعضها ماتَ حزناً

1 *Paradiso*, XV:97–126.

٢ رسوم خداع البصر. (المترجم)

3 Franco Sacchetti, *Trecentonovelle* (Rome: Salerno, 1996), p. 167; Leon Battista Alberti, *Il libro della famiglia*, ed. Ruggiero Romano and Alberto Tenenti; rev. ed., ed. Francesco Furlan (Turin: Giulio Einaudi, 1996), p. 210

٤ ربّى لاتيني دانتي بعد وفاة والده. (المترجم)

على مربّيها. وكما يقول لاتيني، إن باستطاعة الكلب فهم الصوت البشري. أشارَ أحد معاصري دانتي، وهو بيير بوفايس في كتاب اسمه **الحيوانات الرامزة**[١] *Bestiary*، إلى أنَّ الكلاب التي تَلعقُ جراحها لمداواتِها، إنّما تشبه الكَهَنة الذين ينصِتون إلى اعترافاتنا ويطبّبونَ أحزاننا. وكما أوضحَ إيزيدور الإشبيلي في كتاب أصول الكلام Etymologies، فإن تسميةَ الكلب، وهي باللاتينية (Canis)[٢]، قد جاءت من نباحه الذي كان أشبه بالغناء (Canor)، أي كلمات الأغاني التي يؤلّفُها الشعراء.[٣]

في المعتقدات القديمة، إنَّ بإمكان الكلاب، كما هو مُفترَض، رؤية الملائكة قبل أن يتمكّن البشر من رؤيتهم، والكلب الذي رافق توبياس، وَلَد توبيس في رحلته مع الملاك، مثال على ذلك (هو الكلب الوحيد الذي يحظى بذكرٍ طيّب في روايات **الكتاب المقدّس**). كما أنَّ قدرات الكلاب لا تقتصر على استجلاء الظواهر الخارقة بل يمكن لها أن تصبِحَ قدّيسةً أيضاً. في القرن الثالث عشر الميلادي، وفي منطقة ليون، أُجرِيَت مراسم تقديس كلبِ سلوقيّ تحت اسم القدّيس غوينفورت، وجَرياً على العادة، تُرِكَ الكلب غوينفورت ليعتَني بطفلٍ رضيع في مهده. وفي هذه الأثناء، حاولَ ثُعبان الانقضاض على الرضيع فتصدّىَ له الكلب وأرداه قتيلاً، وعندما عادَ سيّد البيت، رأى الكلب مبلّلاً بدم الثعبان فظنّ أنّه هاجَمَ الرّضيع، فَخَرج عن طورِه وقتَل الكلب المخلص، لكنّه فوجئ عندما رأى الطفل بخير! إثرَ ذلك، أُعلِنَ الكلبُ شهيداً واكتسب صفَةَ القدّيس الذي تُرجى به حماية الأطفال.[٤]

---

١ الحيوانات الرامزة (بالإنكليزية Bestiary) مصطلح أطلق على نوع من الكتب التي ظهرت في العصور الوسطى وكُتبت بالفرنسية أو اللاتينية. تضم مجموعات من الحيوانات الحقيقية أو المتخيلة الرامزة لدلالات أخلاقية أو دينية. (المترجم)

٢ كلمة لاتينيّة في الأصل، وتعني جنس الكلاب الذي يضمّ فصيلة الكلبيات بأسرِها كالثعالب والذئاب والقيوطات وابن آوى والكثير من الأنواع الأخرى. (المترجم)

3 Brunetto Latini, *Li Livres dou tresor* (The Book of the Treasure), trans. Paul Barrette and Spurgeon Baldwin (New York: Garland, 1993), pp. 133–34; Pierre de Beauvais, *Bestiaire,* in *Bestiaires du Moyen Age,* set in modern French by Gabriel Bianciotto (Paris: Editions Stock, 1980), p. 65; San Isidoro de Sevilla, *Etimologyas,* chap. 12, ed. J. Oroz Reta and M. A. Marcos Casquero (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, la Editorial Catolica, 2009).

4 Tobit 5:16 and 11:4; David Gordon White, *Myths of the Dog-Man* (Chicago:

في فيرونا وأريزو، وكذلك في باودا ورافينا، جلس دانتي وراء طاولته المستعارة ممتلئاً بالرؤية التي يتطلّع إلى صياغتها بالكلمات. وكما الحال في الغابةِ التي بدأ رحلتَهُ منها، كان مُدرِكاً بكثيرٍ من الألَم صعوبةَ أن "تقولَ ما حدَثَ"، ذلك أنَّ الإنسان خلافاً للكلب كائنٌ غير مُخلص.[1] ألَحّت النُّظُمُ السائدة لعلوم اللاهوت والفَلَكِ والفلسفة والشّعر على مخيّلةِ دانتي وفرَضت قواعدها ومبادئها. كان لخياله حريّة الابتكار، لكن في إطار ذلك الهيكل الكوني الذي لا يقبل الجدال، أي ضمنَ حدود الفرضية القائلة إنَّ الحقيقة المطلقة بيد الربّ وحده. كانت الخطايا التي لا تُغتَفَر ومراحل الخلاص والأفلاك السماوية التسعة التي تتربّعُ الأولوهة فوقها ممسكةً بالحُكم المطلَق هي حقائق دانتي الذي تجلّت مهمّته في إنشاء شخوصٍ ومواقف ومناظِرَ مادّتها الكلمات وغرَضُها إفساحُ المجال له وللقارئ لدخول المشهد واستكشافه كأنّه جغرافيا مصنوعة من الخشب والماء والحجر.

على مهلٍ، يُدخلُ دانتي نفسَهُ إلى المشهد، ثمّ يستَحضرُ طاقَمَ العمل الذي سيشرع به، والذي سيضمُّ فيرجيليو شاعره المحبّب، ومعشوقته الراحلة وموضوع هواه بياتريشي، ثمّ الرجال الذين شغلوا ماضيه، وكذلك الأبطال الوثنيّين الذين استوطنوا كُتُبَه بالإضافة إلى القدّيسين الذين يستحضرهم من المفكّرة الكنسَية. كذلك يأتي دانتي بالأمكنة والمشاهد، وبالشوارع والأبنية التي يذكرها، وبالجبال والوديان، وبالفلاحين في الحقول والقرى، وبالباعة في المتاجرِ والحرَفيين في الوُرَش، وبالحيوانات في المزارع والوحوش في الغابات، وبالطيّور وبالأخصّ تلك التي حلّقَت حول الغيم في سماء فلورنسا. يُحضرُها دانتي جميعاً إلى قصيدته ليشرح ما استطاع. تلك الأشياء التي كان يعلم استحالةَ أن يعبّرَ اللسان البشري عنها بالدّقة المتوخّاة.

تأخذُ ملاحظاتُ الأعوام الثلاثين ونيّف من الحياة الاستقصائية التي عاشها دانتي مكانها في القصيدة. يساعدُ مشهدُ الثور الذي يلعقُ أسفَلَ أنفه، وهو

University of Chicago Press, 1991), p. 44.

1 *Inferno*, I:4, "dir qual era e cosa dura."

مشهدٌ ربّما لمحهُ في مكانٍ ما في ريف توسكان، على تصويرِ التواء فم المرابي في الدائرة السابعة. كذلك يستعين دانتي بمشاهد ذهاب وإياب الحجيج من كاتدرائية القدّيس بطرس، الذين رآهم في روما سنةَ اليوبيل المسيحي، لتصوير مشهد الغاوين والقوّادين في الجحيم وهم يتقدّمون في اتجاهاتٍ متعاكسة. أيضاً يُشبِّهُ دانتي مفاجأة الشعور بالعمى بسبب الضباب المباغت في جبال الألب والإحساس بأنَّ الشمس تشقّ طريقها بتؤدةٍ من خلال الغيم، بالفهم البطيء الذي يتوصّلُ إليه في الكورنيش الثالث من المطهَر. كما يستفيدُ دانتي من مشهَد عاملِ الكِرمَة الذي ينبغي له ضمانُ ألا تجِفَّ العَرائشُ تحتَ شمس الصيف اللاهبة، لتصوير القدّيس دومينيك في الفردوس حين ينادى ليواظبَ على خدمة الربّ.[1]

بينما كان غارقاً في طوفان الصّور والذّكريات، لربّما يكون قد نظرَ مرّةً أخرى نحو الكلب في الأسفل، وحالما التقَت عيناهُما، فإنَّ دانتي، وهو الذي كانت كلّ تجربة بالنسبة إليه بمنزلة مَحكٍّ يكشف عن تجربة أخرى، وكلّ ذكرى بمنزلة رابطٍ في سلسلةٍ لا تنتهي من الذكريات، لربّما تذكّرَ كلباً (أو كلاباً) كانَ يذرَعُ بيتَ أهله في طفولته. كلبٌ يستلقي إلى جواره بينما كان ابن الأعوام الخمسة حزيناً لوفاة أمّه، ثمَّ كلبٌ آخر لازَمَهُ في مراهقته وَجلَسَ بقربه وهو يحدِّقُ في جثّة أبيه الناحلة. كلبٌ هروَلَ إلى جانب عروسه في الطريق إلى الكنسية بعد أربعة أعوام حيثُ عقَدَ قرانه. كلبٌ شهِدَ ولادة ابنه الأول جيوفاني. وكلبٌ هَجَعَ صامتاً في الزاوية يومَ عَلمَ دانتي بوفاة العابرةِ التي لا تُنسى، بياتريشي بورتيناري، زوجَةً لرجُلٍ آخر.

لربّما أحيا الكلبُ الجاثمُ أمام نظر دانتي المنفيّ ذكرى كلابٍ يتذكّرُها: كلاب فلورنسا وفيرونا، كلاب البندقية ورافينا، كلاب صادفَها على الدروب المُضنِية وفي النُّزُلِ القذرة، قافلة طويلة من الكلاب التي تمتزِجُ في مخيّلته ببطء كما تمتزِجُ الأشكال المتغيّرة للّصوصِ المعاقَبين في الدائرة الثامنة من الجحيم... من كلبٍ إلى كلبٍ إلى آخر، بما في ذلك كلبُ مضيفهِ وحاميه كانغراندي ديلّا

1 *Inferno*, XVII:74–75; XVIII:28–33; *Purgatorio*, XVII:1–9; *Paradiso*, XII:86–87.

سكالا ديلّا سكالا (الذي يعني اسمه الأول الكلب العظيم)، وهو الذي خصّه دانتي بإهداء "الفردوس" على الأرجح.[1]

بعد الموت، وكما قال توما الأكويني، حين تكون الروح قد فارَقَت الجسد، لن يكونَ هنالك حيواناتٌ في الجنّة، إذ لن يحتاجَ البشر إلى الغذاء بعد الآن. تبعاً لذلك، وباستثناء القليل من الكواسر الخُرافية كالنسر والعنقاء، فإنّ فردوس دانتي تخلو من الحيوانات ذات الفراء والريش. يقول القديس أوغسطين (الذي اشتُهِرَ برأيه المُستَهجَنِ في أنَّ الحيوانات لا تتألّم) إنَّ الحيوانات البكماء رغم أنّها لا تجاري الجمال السماويّ، فإنها بلا شك تسهِمُ في تزيينِ عالمنا الدنيويّ. كَتَبَ الأكويني قائلاً:

> إنّه لمن السُّخفِ اعتبار أنَّ عيوب الحيوانات والنباتات والأشياء الأخرى المتبدّلة والفانية التي تفتقرُ إلى العقل والمنطق أو الحياة، أمورٌ تستحقّ الإدانة. في الحقيقة، إنَّ عيوباً كهذه تؤثّر في أفولِ طبيعَتها القابلة للانحلال، لكن هذه المخلوقات رضيَت بما هي عليه بِحُكم أنَّ تلك إرادةُ خالقها التي اقتضَت أن تجلبَ هذه المخلوقاتَ الكمالَ إلى جمال الجانب الأدنى من الكون عبرَ تبدُّلاتها وتعاقُبِها على مرِّ الفصول. وفي ذلك جمالٌ بحدّ ذاته ويجد لنفسه موضِعاً وسطَ الأجزاء المكوِّنة لهذا العالم.

تبدو كلمات أوغسطين كأنّها صدى لكلمات شيشرون الذي رأى أنَّ من العبَث أن يكون هذا الكون قد خُلقَ من أجلِ أيِّ شيء سوى الإنسان. فهل من الممكن أن نقول إنَّه ابتُدِعَ "من أجل الحيوانات؟"، وفقاً لتساؤل الأرستقراطيّ الروماني، "فلم يعد من المرجّح أن تكون الآلهة تجشَمت كلَّ ذلك العناء من أجل كائنات بكماء وغيرِ عاقلة. إذاً، من أجلِ من خُلق الكون؟ من المؤكّد أنّه خُلق من أجلِ الكائنات الحيّة العاقِلة" ورغم الانقراضِ المتزايد منذ عصرِ أوغسطين حتى

1 *Inferno*, XXV:58–66.

وقتنا، لا يزال هنالك سبعة ملايين وثمانمئة ألف نوع من الكائنات "البكماء وغير العاقلة" على كوكب الأرض، مُعظمها مجهولةً بالنسبة إلينا، إذ لم نتمكّن حتى اليوم سوى من تصنيف سُبعها.[١]

كانت الأعراف السائدة تقول إنَّ الشيطان عادةً ما ينتَحِلُ هيئة كائنٍ "أبكم وغير عاقل"، كثعبانٍ ربّما، أو كتيسٍ أو كلب. مع ذلك، إنَّ العديد من باباوات الكنيسة كالقديس أمبروسي في أطروحته *Hexameron*، أصرُّوا على أنّنا ينبغي على الأقلّ أن نتعلّم الامتنان من الكلاب. "ما الذي علَيَّ قوله عن الكلاب التي تمتلك غريزةً فطريّةً في التعبير عن الامتنان وفي خدمة أصحابها والسّهر على أمنهم وحمايتهم؟" من هنا، إنَّ **الكتاب المقدّس** يصرُخ في وجه الجاحد والكسول والجبان ويصفُهما 'بالكلاب الخرقاء التي لا تقدر على النباح، أي إنَّ الكلاب أُعطيَت القدرة على النباح دفاعاً عن أسيادها وبيوتهم. لذا، إنَّ عليك استعمال صوتك أنت أيضاً من أجل المسيح حين تهاجم الذئاب الجَشعةُ حظائرَ أغنامه.[٢]

مع أنَّ التجربة تُعلّمنا أنَّ معظَم الكلاب خدمٌ في غاية الامتنان (لأنّنا نتوقّع أن نجد في الحيوانات الفضائلَ التي نفتقدُها أنفُسنا)، فإن الامتنان سمَةٌ قلّما تُظهِرُها القصص الشعبية عن الكلاب. في حكايات ماري دي فرانس في القرن الثاني عشر، (التي لربّما قرأها دانتي)، ثمّةَ حكاية واحدة فقط تتحدث عن كلبٍ وفيّ، فيما تصوّر جميع الحكايات الأخرى الكلاب كحيواناتٍ مشاكسة وحسودةٍ وكثيرة الكلام والجَشَع. إنَّ جَشعها (كما يشير إليه المفسّرون) هو ما يجعلها تعودُ إلى قيئِها. كذلكَ تُجسِّدُ الكلاب الغضب. ولهذا السبب، جَعَلَ دانتي من الكلب الأسطوري

---

1 Thomas Aquinas, *Summa Theologica*, pt. 1, q. 102, art. 2, 5 vols., trans. Fathers of the English Dominican Province (1948; repr. Notre Dame, Ind.: Christian Classics, 1981), vol. 1, p. 501; Saint Augustine, *On the Free Choice of the Will*, 3.23.69, in *On the Free Choice of the Will, On Grace and Free Choice, and Other Writings*, ed. and trans. Peter King (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), p. 52 (animals do not suffer); Saint Augustine, *The City of God*, 2.4, trans. Henry Bettenson (Harmondsworth, U.K.: Penguin, 1984), p. 475; Cicero, *De natura deorum*, 2.53.133, trans. H. Rackham (Cambridge: Harvard University Press, 2005), p. 251; Pierre Le Hir, "8,7 millions d'especes," *Le Monde*, 27 August 2011.

2 Saint Ambrose, *Hexameron*, chap. 4, trans. John. J. Savage (Washington, D.C.: Catholic University of America Press, 1961), p. 235.

ذي الرؤوس الثلاثة حارساً لدائرة الجَشِعين في الجحيم: "ينهشُ الأرواح ويمزّقها إرباً" كانت هناك خرافة فلورنسية تقول إنّك إذا رأيتَ كلباً في منامك، وعلى الأخصّ إذا ما كان يعضُّكَ من كاحلك، فإنَّ ذلك نذير مرضٍ أو حتى موت. كذلك لرؤية الكلاب في المنام علاقةٌ بالولادة، فقد رأت أمُّ القدّيس دومينيك في حلمها وهي حاملٌ بالمؤسّس النظام الدومينكاني الموعود، كلباً يحملُ في فمه شُعلةً موقَدة؛ وقد تحقّق ذلك الطالع بأن أصبح القديس دومينيك عدوّاً ناريّاً لكلّ بِدعة. وبعد وفاته، اتُّهِمَ نظامُهُ بإيقاد جذوة محاكم التفتيش.[1]

إنَّ "كوميديا دانتي" هي رؤية الرجل الواحد التي نجحت في أن تصبح رؤيةً كونية. فتجارب دانتي الحميمة، وقناعاته وشكوكه ومخاوفه، ومفاهيمه الخاصة حول الشرف والواجب الوطني، كلّها ليست من صنعه وحده، وإنّما مفاهيم كونيّة من صُنع الربّ الذي لا يرقى إليه شكّ، والذي من شأن محبّته الواسعة أن تجعل الشاعر يُبصرُ لمحات من خلقه يعجز عن وصفها أيّ كلام: لمحات مماثلة لثالوث الربّ بشخصه. وفورَ تحقُّقِ هذه الرؤية – مع أنَّ الكلمات التي يمكن أن تصفها ربّما لا تحضُر – مثل ما يعترف دانتي بعجزه قائلاً: "إنني أُقرُّ بهزيمتي [بحسب المهمة]"، ينبغي أن تُكتَب على الورق، ويجب على القصيدة العثور على إطارٍ شكلانيٍّ تكون فيه اللغة بمنزلة لحظة الكشف بالنسبة إلى القارئ، وذلك رغم كلّ ما يعتريها من الغموضِ المضجِر أحياناً. لتحقيق هذه الغاية، يعمد دانتي إلى سبكِ أمثلةٍ فريدة من التألّق الشعري مع اعترافاته بالعجز، مع لحظات من التجلّي وأخرى من الجهل، ويضعها جميعاً في إطارٍ أيديولوجيّ مَرعِيّ ومحسوم لا يدانيه علمٌ سوى علم اللاهوت وحده دون أيّ علمٍ أو منطقٍ آخر. يجوزُ لدانتي الشاعر في بعض الأحيان أن يختلف مع النظام الإلهي أو أن يحارَ بشأنه، أو حتى أن يحاول تليينَ قسوته حين يغمره الإحساس بالشفقة والذّعر. ولكنَّ دانتي يعلم أيضاً بأنّه إذا ما أراد تبرير مسلَكه الخاص وإسماعَ

1 Marie de France, “Le Lai de Bisclavret,” in *Lais,* ed. G. S Burgess (London: Bristol Classical Press, G. Duckworth, 2001); *Inferno,* VI:18, “graffia li spiriti ed iscoia ed isquatra”; *Paradiso,* XII:58–60

صوته، فإنَّ عليه الإبقاء على تماسك النظام الإلهي. وعلى أساس أنه شاعر الربّ، ينبغي له كتابة "مادّته العسيرة" [1] وتنتمي إلى هذه العقيدة المُؤطِّرة أمثلةٌ قاسيةٌ عن أحكام الرب، وأخرى عن رحمته التي بلا مقابل، وعن التراتبيّات السماوية للنّعيم والتدرّجات الجهنّمية للجحيم، وكلّها أبعدُ من الإدراك البشريّ بِقَدرِ ابتعاد سلوكنا الخاطئ عن إمكانية فهم الكلاب.

فضلاً على ذلك، وليتمكّن دانتي من تأكيد إنسانيته، على النظام الإلهي أن يبقى بعيداً عن أيّ احتماليّة لفهمه، إذ ينبغي لغياب الفهم أن يظلّ جزءاً أساسياً من تكوين هذا النظام أسوَةً بأبديّته وكُلّيةِ وجودِه، وأن يظلَّ مهيباً كما الإيمان ببراهينه التي لا تراها الأعيُن، وكما نصَّت عليه رسالة بولس إلى العبرانيّين (١١:١). وحالما يتبدّى أنَّ نظام الربّ إنّما يُعرَّفُ بعجزنا عن استيعابه وعن إطلاقِ الحكم عليه، عندئذ يمكن لدانتي استعادة القوّة التي تشكّلُ جوهر هويته الشعرية، وهي القدرة على استعمال الكلمات كطلاسمَ وحقائق على حدٍّ سواء. إنّها حساسية تمكنه من مشاركة معاناة الآخرين وفرحتهم، حساسيةٌ تؤهّله أن يكون ذي عقل وأن يعرف حدود عقله أيضاً. لفعلِ ذلك كلّه، على دانتي أن ينتقي ما يناسب من التجربة الواسعة، وأن يطرح جانباً بعضَ الحقائق الملهِمة والمنيرة. على سبيل المثال، لا ذكرَ في **الكوميديا** لأولاد دانتي وزوجَته، وهذا مثالٌ واحدٌ فقط على الغيابات المُتَعمّدة في القصيدة التي يفترَض أنها تمثِّلُ عالمه كاملاً. كما أنَّ من بين التجارب التي تركها دانتي بعيداً عن القصيدة، للأسف، تجربتُهُ مع الكلبِ الأليف.

لا يتوقّف الأمر على الكلب وحده، إنّما ينسحب على معرفة شيء ودودٍ وكريم ومخلص يقع في نطاق مسؤولية الكلب، شيء يحاول الفهم والإنصات والطاعة، ويلوحُ ذلك الشيء بين فينَة وأخرى في **الكوميديا**. فكما رأينا، يبدو دانتي غير قادرٍ على استخدام الكلمات بمعناها الحرفيّ فقط، ليُعطيها في القصيدةَ معناها الشائع ولا شيء سواه. وفي الواقع، إنَّ الكلاب وطبيعتها الغضوبة التي ذَهَبت مثَلاً، تُستَخدَمُ في **الكوميديا** لغرَضِ تلطيفِ البهيميّة والخزي في العوالم

1 *Paradiso,* XXX:22, "vinto mi concedo"; X:27, "quella materia ond'io son fatto scriba."

الثلاثة، لكنَّ الخصالَ الحقيقية الأخرى للكلاب لا تغيبُ جميعها عن القصيدة.

منذ بداية النشيد الأول لـ"الجحيم" وحتى النشيد السابع والعشرين من "المطهر"، يسترشد دانتي ويحتمي بفيرجيليو الذي يلجأ إلى ذاكرته تحت وطأة قصورٍ عادةً ما يعتري المستنير بالعقل وليس بالإيمان، وذلك ليُعلِّمَ دانتي أن يثِق بعقله وأن يستخدم ذاكرته وأن يجعل لمحبّته معنى. فالإرشاد والحماية واجبات عادةً ما تؤدّيها الكلاب، إنّما هنا، في العلاقة المُختَلَقة بين الشاعر المسيحي التائه، وبين شاعر روما القديمة، إنَّ دانتي هو الذي يتصرّفُ مثل وحشٍ خَطّاء، كأنّه أحد كلاب فينوس التي تُجَسِّدُ رَغبَته. أمّا الذي ينهض بأعباء الحامي، فهو فيرجيليو: "مُعلِّمي" كما يناديه دانتي منذ البداية. وبينما هما على قمّة جبل المطهر، عند عتبَةِ الفردوس الدنيويّ، وقبل مغادرتِهما بقليل، يصف دانتي نفسه بالكبش الذي يرعاه فيرجيليو الرّاعي. "الكبش" ملائمٌ للمشهد الرعويّ، لكنَّ دانتي أيضاً دعى نفسه بكلبِ فيرجيليو أيضاً، لأنَّ فيرجيليو كان وحده من يُصدرُ الأوامر طوال رحلَتهما المحفوفة بالمخاطر، وكان هو الناطق بالحقّ وصاحب الرأي السديد دوماً، وهو الذي أثنى على أفعال دانتي أو وبّخهُ عليها، كما أنَّ فيرجيليو هو الذي "امتلك دانتي" إن جازَ القول، بعدما أوكلَتهُ بياتريشي بمهمّة رعايته حتى يبلُغَ الحضرة المقدّسة. كانت آخر كلمات فيرجيليو لدانتي قبل افتراقِهما، هي الكلمات التي ربما يقولها المدرّب لكلبٍ حَسَن التربية: "ليس عليك أن تنتظر كلمتي أو إشارتي بعدَ الآن؛ فتقديرُكَ اليومَ حُرٌّ وسويٌّ وصحيح". يَلِجُ دانتي الذي يحسنُ التصرّف إلى "البستان الإلهي" في جنّة عدن، ذلك البستان الذي تغنّى به الشعراء القُدامى حين استذكروا العصر الذهبي. وكما يليقُ بالمخلوق المخلص والمحبّ الذي آلَ إليه، يلتفتُ دانتي مرّةً أخرى نحو معلِّمه الذي بقي مبتسماً عند طرف البستان، ثمّ ينظُرُ بطاعةٍ نحو سيّدةٍ جميلة ستصحبُه إلى حبيبته الجديدة الموعودة.[1]

---

1 *Inferno*, I:85, "lo mio maestro"; *Purgatorio*, XXVII:86; XXVII:139–40, "Non aspettar mio dir piu ne mio cenno; / libero, dritto e sano e tuo arbitrio"; XXVIII:2, "la divina foresta."

الكوميديا: قصيدة أدلّة ودقائق غير مرئية، قصيدةُ دلالاتٍ صريحة ومضمَرة، قصيدةُ لاهوتٍ قويم وتأويلاتٍ هدّامة وتراتبيّات صارمة وصُحبات مُهَيِّئة. لبناء هذا الصّرح الخياليّ، يستَلِفُ دانتي المفرداتِ من جميع القواميس المتاحة، من اللاتينية والبروفنسالية[1]، ومن الكلام العموميّ ومن الشعر المُستَحدث ومن المصطلحات العلمية ولغة الأحلام. تُجَرَّدُ الكلمات من وظيفتها الأصلية لتحمل دلالاتٍ سلَفيّة غايتها التعبير عن تعدّدية شبه لا نهائية في المعنى. كلّما ظنَّ القرّاء المتلهّفون أنّهم أمسكوا أحد حبال القصّة، سرعان ما اكتشفوا عدداً من الحبال الأخرى تحته وفوقه وعلى جانبيه، وكلّ تصريحٍ يطالعونه، يجدونه مُهشّماً وسويّاً في آنٍ معاً، كما يشاهدون جميع الصور مكبّرة ومصغّرةً إلى أساسيّاتها على حدّ سواء. فالغابة التي يخبرنا دانتي أنّه ضلّ طريقه فيها، هي غابةٌ عادية من غابات توسكان، لكنّها أيضاً غابة خطايانا، والغابة التي اصطحب فيرجيليو إيناسَ إليها في قصيدَته. تشتمل تلك الغابة الأولى على جميع الغابات التي تسرد **الكوميديا** حكاياتها عبرها: غابة شجرة آدم، غابة صليب المسيح، الغابة التي يضيع فيها الطريق الصحيح، إنّما أيضاً الغابة التي يمكن العثور فيها على الصراط المستقيم مرّة أخرى، الغابة التي تفضي إلى بوابات الجحيم، الغابة التي تلوحُ في أعلاها ذروة جبل المطهر المُخَلِّصة، الغابة التي تُمسكُ أرواح الذين قضوا منتحرين؛ جميعها انعكاسٌ لظلال الغابة المضيئة في جنّة عدن. لا شيء في **الكوميديا** يُمَثِّلُ شيئاً واحداً. بقدرِ ما أنَّ الغابة المظلمةَ ليست غابةً فَحَسْب. كذلك إنَّ دانتي ليس دانتي فقط، والكلبَ الذي استُعملَ ليُلَحِقَ اللّعنةَ بالأشرار، ليسَ مجرد كلبٍ شرير فقط، إنّما هو بطلُ قصيدةٍ أيضاً، الشاعر الحاجّ دانتي نفسه، التائه مثل كلبٍ شارد في غابة وحشيّة ومخيفة. مِن الأسطُرِ الأولى لـ**الكوميديا** (كما يكتشف القرّاء فجأةً وبذهول)، إنَّ الكلب، الذي يجلس قرب رِجلَي دانتي وبكامل جوهره الشعري، قد انسلَّ خلسَةً داخل القصيدة.

---

[1] اللغة البروفنسالية هي لهجة من الأوكسيتانية تتحدث بها أقلية من الناس في جنوب فرنسا ومعظمهم في بروفنس. (المترجم)

١٢

ما هي عواقِبُ أفعالنا؟

لم يسبِق لي أن جرّبتُ سلاحاً في حياتي. في السنة الأخيرة من المرحلة الثانوية، أتى أحد زملائي في المدرسة بمسدّس إلى الصف وعرض أن يُعلّمنا كيفية استخدامه. لكن معظمنا رفضَ العرض، وقد اكتشفتُ في وقت لاحق أنَّ زميلي ذاك كان عضواً في إحدى العصابات الأرجنتينية التي قاتلَت الحكومة العسكرية، وكان والده (الذي احتقره ابنُه)، قد ساهَمَ، بُحُكم مهنته طبيباً، في جلسات التعذيب التي شجَّعَتها الحكومة، وذلك في المدرسةَ الميكانيكية البحرية السيئة الصّيت.

هاجَرتُ من الأرجنتين سنة ١٩٦٩، وهي السنة التي بدأت فيها الفظائع. لم تكن مغادرتي نتيجةً لأسباب سياسية، لكن لأسباب شخصية بحتة. لقد ودَدتُ أن أرى العالم. خلال حقبة الديكتاتورية العسكرية في البلاد اختُطفَ ما يزيد عن ثلاثين ألف شخص وعُذّبوا، كما أنَّ كثيرين منهم قُتلوا. لم يكن الضحايا من الناشطين المنشقّين فَحَسْب؛ إذ كان من الممكن اعتقال أيّ قريب أو صديق لهؤلاء، كما نظر إلى كلّ من أثار استياءَ المجلس العسكري على أنه إرهابيّ.

عدتُ إلى الأرجنتين مرّةً واحدة خلال حكم النظام العسكري، وخلال وجودي هناك، اختبَرتُ عن كثبٍ أجواء الرعب الذي أشاعها الجيش، لكنني

لم أكن جزءاً من حركة المقاومة. "في أوقات ظلم كهذه"، كما قال لي أحد أصدقائي ذاتَ مرّة، "بإمكانك فعلُ أحد أمرَين: إمّا أنَّ تُنكرَ ما يجري من حولك، زاعماً أنَّ الصرخات التي تسمعها هي لجيرانِكَ الذين يتشاجرون، وأنَّ الشخص الذي اختفى لربّما ذهب في عطلة مشبوهة، وإما أن تتعلّم كيفَ تطلق النار، ليس ثمَّةَ من خيارات أخرى" لكنَّ حضورك كشاهد ربّما يكون خياراً ثالثاً. كان ستاندال، وهو الذي رأى في السياسة عبئاً على الأدب، يُشبِّهُ إقحامَ الآراء السياسية في العمل الأدبي ببندقيّةٍ تفتح النارَ في حفلٍ موسيقي، أي أنّه كان يُلمِحُ إلى تأييده الخيارَ الثالث.

برّر قائد الحكومة العسكرية، الجنرال خورخي رافائيل فيديلا، الإجراءات التي ينفذها بقوله إنَّ "الإرهابي ليس من يحمل قنبلةً أو مسدّساً فقط، بل أيضاً من ينشر أفكاراً مخالفةً للحضارة المسيحية الغربية. إننا ندافع عن الحضارة المسيحية الغربية" ليست تبريراتٌ للقتل كهذه التبريرات بالغريبة، فالدفاع عن الإيمان الحقيقي والحفاظ على الديموقراطية وحماية الأبرياء والحيلولة دون وقوع المزيد من الخسائر... جميعها كانت كليشيهات تُستَحضرُ لتبرير قتلِ الآخرين. في مقالة في صحيفة *Spectator*، لجأ المهندس والصحافيّ البريطاني المستقلّ أندرو كينّي (Andrew Kenny) إلى استخدام حججٍ كهذه في معرِضِ دفاعه عن إلقاء القنبلة الذرية فوق هيروشيما، التي تسببت في مقتل ما يزيد عن ٦٠ ألف شخص من الفور، فيما قضى مئة وعشرون ألفاً آخرون على نحو أبطأ وأكثر إيلاماً. قال كيني: "لكنني حين أنظر في الأمر، لا أستطيع سوى القول إنَّ القنبلة أنقذت حياة ملايين البشر من الحلفاء واليابانيين على حدّ سواء" وفي زيارةٍ أجراها إلى هيروشيما، عبَّرَ كينّي عن إعجابه بقبّة غنباكو، وهي مبنى من أربعةِ طوابق تعلوه قبّةٌ صغيرةٌ خضراء، صمّمهُ معماريّ تشيكي عام ١٩١٥، وهو قريبٌ من مركز هدف القنبلة آنذاك. "لقد حسَّنَت القنبلة الذريّة جماليةَ المبنى بشكلٍ هائل وغيّرَتهُ من مبنى عاديّ وقبيح إلى تحفةٍ فنيّة في هيئة مبنى منكوب" كان ذلك ما كتبه كينّي بعد الزيارة.

ذلك اليوم في صفِّنا المدرسيّ، وعند رؤيتي المسدس بيد صديقي، نظرتُ

إليه كموضوع جماليّ أيضاً. لقد عَجبتُ كيف وُجِدَ شيءٌ بهذا الجمال، وسألت نفسي (كما تسَاءَل ويليام بليك حين نظَرَ إلى النّمر) ما الذي كان في مخيّلَة صانعه حينَ أبدعه، وهل كان قد برّر نياته لنفسه تماماً مثلما تساءلتُ أنا هل كان الحرَفيّ الذي صنع أجهزة التعذيب للجيش بكلّ ذلك الإتقان قد أدرَكَ الاستخدامات المستقبلية لما صَنَع. تذكرّتُ حكايةً حول إعدام جوزيف إيجنياس جيوتن بواسطة واحدٍ من اختراعاته نفسه، وذلك خلال الثورة الفرنسية. لا بدّ أنَّ ذلك المشهد الختامي قد أشبَعَ رغبة فنّانٍ وجعله يختبرُ معنى فنّه. في الواقع، لقد رأيت أنَّ مسدس صديقي كان شيئاً جميلاً إذا ما تجاهل المرء غرضَ استعماله. لقد ذكّرني بجمجمة مخلوقٍ صغير اكتشفتها ذات يوم في منطقة باتاغونيا[1] وقد صقَلتها الحشرات والمطر. كان لها خَطمٌ متطاول ويتوسّطُها محجَرٌ واحد كأنّها صورةٌ مصغّرة للعملاق المتّصلِ العينين. ظلّت الجمجمة لوقتٍ طويل فوقَ مكتبي للتذكير.

١ باتاغونيا منطقة طبيعية في جنوب الأرجنتين وتشيلي. (المترجم)

لكنّ الأمر سيّان يا أنشتاين، إذْ لا يمكنُنا التهرّبُ من مسؤولياتنا.
فنحنُ نزوّدُ البشريةَ بمصادر مهولة للطاقة، وذلك يعطينا الحق
بفرض الشروط.
وإذا كُنّا اليوم فيزيائيين، فإنّه ينبغي لنا أن نصبِحَ ساسة الطاقة في ما
بعد.

Friedrich Dürrenmatt
The Physicists, act 2

كان التّعلُّم مثلَ كلب يؤدّي فروضَ الولاء والطاعة عمليةً طويلةً ومؤلِمةً بالنسبة إلى دانتي. حين كانا على سفحِ جبلِ المطهر حائرَين أيّ الطّرق يسلكان، التقى دانتي وفيرجيليو مجموعة من الشخصيات تقترب نحوهم ببطء. كانت تلك الشخصيات هي أرواح أولئك الذين أبوا طوال حياتهم إطاعة الكنيسة ثمَّ أعلنوا توبتهم وهم يلفظون أنفاسهم الأخيرة. ولأنّهم تمرّدوا على الراعي الأكبر في حياتهم الدنيا، عليهم الآن أن يبقوا دون راعٍ لمدّة تفوق مدّة حياتهم الدنيا بثلاثين ضعفاً. بناءً على اقتراح دانتي، يسأل فيرجيليو تلك الأرواح بلباقة هل كانوا يعلمون "أينَ ينبسط المنحدر الجبليّ... ليتسنّى لنا الصّعود"

كما تخرج الأغنام الصغيرة من الحظيرة
واحدة فاثنتان فثلاث، فيما لا تبرحُ الأخريات
ويبقَين خجِلات خافضات الأعين والأفواه
وما تفعله الأولى يفعَلنَه الأخريات
متزاحماتٍ خلفَها إذا ما تسمّرَت مكانَها

ساكنات وغبيّات ولا يدرينَ ما الأمر
هكذا رأيتُ ذلك بشيرَ
ذلك القوم المُجتبى قادماً نحونا
حشيم المحيّا لائق الخطو[1]

وبمنتهي اللّطف، تُخبِرُ الأرواح فيرجيليو أنّ عليه هو ودانتي الاستدارة نحوها ثمّ المضيّ قُدماً. وفجأةً تخرج إحدى الأرواح من بين الحشد وتسأل دانتي هل كان قد عرَفها. ينظر دانتي بتمعّن ويرى أنَّ صاحب تلك الروح المتسائلة "كان أشقر وسيماً، بمظهرٍ نبيل... لكنَّ أحد حواجبه مظلوفٌ إثرَ ضَربة"، لكن دانتي بذاكرته البشرية مثله، يُنكرُ معرفته ذلك الرجل، وعندئذ يشيرُ صاحب الروح إلى جرحٍ بارزٍ في أعلى صدره، يشبه الجرح الذي أحدثته الرماح الرومانية في خاصرة المسيح المحتضر، ويُخبِرُ دانتي أنّه مانفريد، حفيد الإمبراطورة كونستانزا، التي سيقابلها دانتي لاحقاً في الفردوس.[2]

ومع أنَّ مانفريد يعرِّف نفسه لدانتي أنّه حفيد الإمبراطورة فَحَسْب، لكنّه في الحقيقة كان الابن غير الشرعي لفريدريك الثاني، الإمبراطور المحشور مع الأبيقوريين الآخرين في دائرة الهراطقة في الجحيم (في وقت لاحق سوف يصبِحُ فريدريك بطلاً رومانسياً في الفولكلور الألماني، إذ يفترَضُ أنّه عاد إلى الحياة بعد موته بفضلِ تعويذةٍ سحرية، وذلك في حصنٍ تحت الأرض بعيداً عن العالم وفي حراسة الغربان).[3] كانت شخصية ألفريد التاريخية شخصيّةً طموحةً تآمريةً

1 *Purgatorio*, III:76–77, "dove la montagna giace, / si che possibil sia l'andare in suso"; 79–87, "Come le pecorelle escon del chiuso / a una, a due, a tre, e altre stanno / timedette atterando l'occhio e l'muso; // e cio che fa la prima, e l'altre fanno, / addossandosi a lei, s'ella s'arresta, / semplici e quete, e lo 'mperche non sanno; // si vid' io muovere a venir la testa / di quella mandra fortunata allotta, / pudica in faccia e ne l'andare onesta."

٢ المرجع السابق نفسه، ص: ١٠٧–٨:
"biondo era e bello e di gentile aspetto / ma l'un de' cigli un colpo avea diviso"; *Paradiso*, III:109–20.

3 *Inferno*, X:119. Friedrich Ruckert, "Barbarossa" (1824), in *Kranz der Zeit* (Stuttgart: Cotta, 1817), vol. 2, pp. 270–71.

لا تعرف الشفقة. وقد أصبح قائداً للغبليّين في مواجهة تحالف البابا مع الغَيلَف وشارل الآنجيّ ملك نابولي. وعند وفاة أبيه، أصبَح مانفريد وصيّاً على عرش صقلية إلى أن بلغَ أخوه غير الشقيق كونراد سنّاً خوّلته استلام العرش. وبعد بضع سنوات، توفّي كونراد ليحكُم مانفريد صقلية نيابةً عن ابن أخيه. وعام ١٢٥٨، إثرَ إشاعة أعلنت وفاةَ ابن أخيه، نصّبَ مانفريد نفسه ملكاً على صقلية وبوليا.

رأى البابا أوربان الرابع، الذي كان قد انتُخبَ أخيراً، أنَّ مانفريد مغتصب للعرش وتوّجَ شارل الآنجيّ الأول ملكاً على صقلية. بعد وصفه بعدوّ المسيح، وبسبب معارضته الشديدة لروما، تعرّضَ مانفريد للحرمان الكنسي مرّتين، الأولى عام ١٢٥٤ على يد إنوسينت الرابع، والثانية عام ١٢٩٥ على يدِ أوربان. بعد سبع سنوات، نجح شارل الآنجيّ في قتلِ خصمه مانفريد في معركة بينيفينتو. وكمنتصرٍ كريم، سمح بدفنه تحتَ كومة من الحجارة وإن في مكان غير مُكرّس. لكنالبابا الجديد كليمينت الرابع، بدافع الحقد بأثرٍ رجعيّ، أمر أسقُّف كوسينزا بنبشِ قبر مانفريد وإلقاء جثّته في نهر فيردا الذي هو حدّ فاصل عن مملكة نابولي.[1]

كان معاصرو دانتي منقسمين بشدّة في موقفهم من مانفريد: رأى فيه الغبليون بطلاً ومقاتلاً من أجلِ الحريّة وضدّ الطموحات البابويّة المستبدّة، وأمّا الغَيلَف السود، فرأوا فيه قاتلاً وكافراً متآمراً مع المسلمين ضدّ البابا أليكساندر الرابع. وقد اتّهمَه برونيتّو لاتيني بقتلِ أبيه وأخيه غير الشقيق واثنين من أبناء أخيه وكذلك بمحاولة قتل طفل كورناد الرضيع، البطل الأشقر الوسيم ذي الحاجب المشقوق، الذي سيروق في ما بعد لبايرون وتشايكوفسكي.

أمّا دانتي، الذي انحاز إلى جانب الغَيلَف البيض (الذي أصبح الآن مرتبطاً بالقضية الغبليّة)، فرأى في مانفريد آخر من يمثّل الإمبراطورية الرومانية المقدّسة في إيطاليا، كما رأى أنه يُجسّدُ رمزيّاً الصراع بين الإمبراطورية وبين الكنيسة، وقائداً لمن عارضوا تدخّلَ الكنيسة في الشؤون الدنيوية. وفي وجهة نظر دانتي، إنَّ السلطات المدنية للكنيسة قد حطت مساعيها الروحية وأحالت المؤسسة

1 *Purgatorio,* III:132, "a lume spento." "Sine croce, sine luce" (without cross, without light) was a medieval incantation used for the burial of excommunicants.

الكنسية إلى ساحة سياسيّة مُبتَذلة، أي إنَّ مانفريد لم يكن بالنسبة إلى دانتي أقلّ شأناً من القدّيس بطرس الذي غسَل المسيح قدَميه، والذي أضحى في سماء الكواكب الثابتة يُندِّدُ بالفساد وباغتصاب الكرسيّ الرسوليّ:

ذاك الذي يغتّصبُ على الأرض مكاني
مكاني، مكاني الشّاغر الآن
بحضور ابن الرب
جَعَل من مقبرتي مستنقعاً
من الدماء والعفن، حتى أنَّ الفاسق
الذي سقط من هنا مبتهِجٌ هناك.[١]

ينبغي للإمبراطورية وللكنيسة اتّباع مقولة المسيح في أنَّ ما لقَيصَرَ لِقَيصَر، وما للربِّ للربّ. أوفى مانفريد بالشطر الأول من القول، كما أنَّ صدره الجريح إنَّما يمثِّلُ جسد الإمبراطورية الجريح أيضاً، الإمبراطورية التي رغم آلامها، تعافت بتوبةِ الرب، وذلك بجهود مانفريد. بالنسبة إلى دانتي، إنَّ مانفريد هو البطل المسيحي الذي حاول إصلاح الآثار الكارثية لمنحة قسطنطين.[٢]

كما تقول أسطورةٌ من العصور الوسطى، إنَّ الإمبراطور قسطنطين وهو على فراش الموت عَهِدَ إلى الكنيسة المهمات الإمبراطورية الدنيوية، وحَدَّ صلاحيات الإمبراطور، كما سمح للبابا بالتدخّل في الشؤون المدنية (أثبَتَ عالم الإنسانيات لورينزو فالّا في القرن الخامس عشر أنَّ تلك الوثيقة التي عُرِفَت بمنحة قسطنطين لم تكن سوى تزوير بارع). وفي وقتٍ لاحق من رحلة **الكوميديا**، سوفَ تُشبِّهُ بياتريشي منحةَ قسطنطين بفاجعةٍ لا تقلُّ فظاعةً عن سقوط آدم من الجنّة. ومع

1 *Paradiso*, XXVII:22–27, "Quelli ch'usurpa in terra il luogo mio, / il luogo mio, il luogo mio che vaca / ne la presenza del Figliuol di Dio, // fatt' ha del cimitero mio cloaca / del sangue e de la puzza; onde 'l perverso / che cadde di qua su, la giu si placa." 6. Christ's injunction appears three times: Mark 12:17, Matthew 22:21, and Luke 20:25; *Inferno*, XXVIII: 30, "vedi com'io mi dilacco."

2 Lorenzo Valla, *On the Donation of Constantine*, trans. G. W. Bowersock (Cambridge: Harvard University Press, 2007); *Purgatorio*, XXXIII: 55–57; *Paradiso*, XX: 56, "sotto buona intenzion che fe mal frutto."

أنَّ دانتي يرى في فِعلَة الإمبراطور قسطنطين خطأ جسيماً، فإنه يضعه في سماء الحُكّام العادلين ويلتمس له عذراً عبر صوت النسر، لأنّه "تصرّفَ بنيات طيّبة كانت ثمارُها سيئة".[1]

كذلكَ إن مانفريد مثال على الصلاحيّات المحدودة للطرد الكنسيّ. وكما يشدّد دانتي مراراً، فإنّه ما من نهايةٍ لرحمة الربّ، فهي تشمل حتى من يتأخّر في توبته ولا ينطقها إلّا مع أنفاسه الأخيرة، وبالإمكان إنقاذ روح هذا العبد المتأخّر أيضاً عندما "يتضرّعُ إلى من يصفَحُ عن طيبِ خاطر". في زمن دانتي، حاولت الكنسية استبعاد الملحَق الذي يعترف بحقّ الربّ في الصفح عمّن "يتوب في نهاية المطاف"، وذلك من نصِّ الحرمان الكنسيّ.[2] وبالنسبة إلى دانتي، إنَّ غرَضَ اللعنة المطلقة كان يراد منه إعلان السلطات الدنيوية للبابا أكثر ممّا كانت غايتها تأكيد رحمة الرب. لا يجب أن تنتهي حياة المذنب بنقطة في آخر السطر، إنما يجب أن تبقى عبارةً مستمرّة وتساؤلاً لا نهاية له حول أفعالِ المذنب نفسها،

---

1 *Purgatorio,* III:120, "piangendo, a quei che volontier perdona"; 137, "al fin si penta."

٢ تُعَرِّفُ الموسوعة الكاثوليكية الحرمانَ الكنسيّ على النحو الآتي: "تميّز الأسقُفيّة الرومانية بين ثلاثة أنواع من الحرمان الكنسي: الحرمان الأصغر، ويقع على شخص سبق له التواصل مع أحد يقع تحت عقوبة الحرمان الكنسي. والحرمان الكبير الذي يُعلِنه البابا في تلاوته حُكماً على أحدهم، والحرمان الأكبر وهو الطرد أو العقاب على جرائم أخطر ويقع حصراً بأمر من البابا. عند إعلان حُكم كهذا، فإنّ البابا يرتدي بزّةً خاصّة ودثاراً وعباءةً بنفسجية، كما يضع عمامته ويحاط باثنيّ عشر كاهناً يرتدون الأردية الكهنوتيّة ويمسكون شموعاً مضاءة. يأخذ البابا مكانه على الكرسيّ أمام المذبح أو في مكان آخر مناسب، ثمّ ينطق حُكمَ الطّرد الذي ينتهي نصُّه بهذه الكلمات: "وذلك لأنّنا باسم الرب الآب العظيم، وباسم الابن والروح القُدُس، وباسم بطرس المبارك، أمير الرّسُل وجميع القدّيسين، وبما لنا من سلطة ممنوحة للربط وللحلّ بين السماء والأرض، فإننا نقضي بحرمان (س) نفسه وجميع شركائه ومن حرّضَه وذلك التواصل مع جسد الربّ ودمه، وإننا نفصله عن المجتمع المسيحي ونستبعده من حضن أمّنا المقدّسة الكنسية في السماء وعلى الأرض، وإننا نعلن طرده ولعنه والحكم عليه بالنار الأبدية مع الشيطان وصَحبه وجميع الفاسقين... ما دام لم ينزع عنه حبال الشيطان ولم يَسترضِ الكنيسة بالتوبة، فإننا نسلمه إلى الشيطان ليُهينَ جسده لعلّ روحه تنجو يوم الحساب" وعندئذ يردّد جميع المساعدين: "فيات، فيات، فيات"، ثمّ يلقي الأسقف والكهنة الاثنا عشر الشموع التي يحملونها على الأرض ويبعثون بإشعار خطيّ إلى الكهنة والأساقفة المجاورين يتضمّن اسم المحروم وسبب طرده وذلك بغيةَ ألا يتواصلوا معه ([New York: Appleton, 1905–14], vol. 1).

وذلك في عمليةِ إعادة تأهيلِ روحيّ تقودها روح الفضول النازعة نحو فهم أفضل للنفس. ولتأكيد حجّته، يشبِّه دانتي مانفريد الجريح بالمسيح وهو ينهضُ ليُري جرحه لتوما الشَّكوك في **إنجيل لوقا** (٢٤:٤٠) و**إنجيل يوحنّا** (٢٠:٢٧). في مقالة توضيحية حول جراحِ مانفريد، يذهَبُ جون فريشيرو إلى أنَّ نصوصِ **الإنجيل** "مملوءة بإشارات تستوجِبُ على القارئ نفس الإقرار والتسليم الذي طُلب من توما. لذا، إنّ المؤمنين يقرؤون نصّ يوحنّا مثلما يرى تلاميذ المسيح جسده المليء بالندوب". ويشير فيريشو إلى أنَّ القياس نفسه ينطبق على قصيدة دانتي، "فجراح مانفريد تمتدُّ على جسد من هواءٍ رقيق، فهي بذلك تمثِّل إقحام دانتي نفسه في مسار التاريخ. إنّ تلك الجراح كما القصيدة، تكتب نفسها بنفسها، مثل العلامات الخاصة التي يضعها دانتي في صفحة التاريخ كشهادةٍ عن حقيقة لا يمكن إدراكها إلّا على هذا النحو".[1] يعبّرُ مانفريد عن نفسه لدانتي بالقول:

ما أفظعها كانت آثامي
لكن للطيبة الأزليّة ذراعان ولا أرحَبَ
فهما لا تردّان محتاجاً

***

لن يخبو الحبّ الأزليّ بلعنتهم
ما دام قادراً على الانبعاث
طالما بقي الرجاء حيّاً
صحيحٌ أنَّ من يموت عاصياً
للكنيسة المباركة، حتى إن أُعلنَت توبته

1 John Freccero, "Manfred's Wounds," in *Dante: The Poetics of Conversion*, ed. Rachel Jacoff (Cambridge: Harvard University Press, 1986), pp. 200–201.

عليه أن يبقى خارج هذه الضّفّة.
أضعاف ما أمضى في عصيانها
ثلاثين ضعفاً، إن لَمْ تُقصَّر
بالصلوات اللطيفة.[1]

إنَّ حكاية مانفريد حكايةُ الجراح والعظام. قبل ذلك في هذا النشيد، كان فيرجيليو قد استدلَّ على الوقت بالإشارة إلى أنّه وقت المساء في نابولي حيثُ يستلقي جسده الفاني بعدما أُخذَ من بريينديسي. كما يوضح مانفريد أيضاً أنَّ عظامه ربّما لا تزال تحت الجسر قربَ بينيفينتو ما لَم يكن قد جرفها النهر وغسلها المطر وحفرَتها الريح. كانت عظام فيرجيليو قد بُعثِرَت بأمرٍ من الإمبراطور. أمّا عظامُ مانفريد، فبأمرِ الكنيسة؛ وفي كلتا الحالتَين، كانت البعثَرة مؤقّتة بانتظار يوم البعث الموعود. في عالمٍ كان فيه الموتُ بالقتل شأناً يوميّاً معتاداً، وكانت فيه الحرب هي القاعدة وليستْ الاستثناء، فإنَّ الوعد بالصفح عن المذنِبِ التائب يمثل إجابة عن سؤال النبي: "أَتُبعثُ حيّةً هذه العظام؟"[2].

رأى الشاعر الفرنسي جان دي مون، وهو أحدُ المعاصرين لدانتي تقريباً، أنَّ الحروب أشبه بمبارزاتٍ ونحنُ لسنا سوى بيادق فيها؛ إنَّ روايته أشبه برواية مانفريد لكن في هيئة لعبة شِطرنج. تلكَ صورةٌ قديمة قِدَمَ النصوص السنسكريتية كالمهابهاراتا. في الملحمة الويلزيّة *Mabinogion*، التي تعود إلى أوائل القرن الثالث عشر، ثمّةَ ملكان عدوّان يلعبان الشطرنج فيما يتحارب جيشاهما في الوادي القريب. وفي النهاية، حين يجد أحد الملكَين أنَّ خصمَهُ لن يستسلم، يعمَدُ إلى تحطيم الشطرنج الذهبي جاعلاً منه رماداً. بعد ذلك بقليل يصلُ مراسلٌ مسربلٌ بالدماء ليُعلِنَ أنَّ جيشَ هذا الملك قد ذُبِح. كان تصوير الحرب بلعبة

1 *Purgatorio*, III:121–41, "Orribili furon li peccati miei; / ma la bonta infinita ha si gran braccia, / che prende cio che si rivolge a lei. //... Per lor maladizion si non si perde, / che non possa tornar, l'etterno amore, / mentre che la speranza ha fior del verde. // Vero e che quale in contumacia more / di Santa Chiesa, ancor ch'al fin si penta, / star li convien da questa ripa in fore, // per ognun tempo ch'elli e stato, trenta, / in sua presunzion, se tal decreto / piu corto per buon prieghi non diventa."

2 *Purgatorio*, III:25–27, 124–32; Ezekiel 37:3.

الشطرنج أمراً مألوفاً للغاية، حتى أنَّ الملك شارل الآنجيّ استخدم هذا التشبيه في إشارته إلى المعركة المقبلة مع مانفريد في بينيفينتو؛ حينما وعدَ بـ"كَشِّ" الملك اللئيم بـ"تحريك البيادق التائهة وُسطَ رقعة الشطرنج".[١]

معركة بينيفينتو، التي وقعت في ٢٦ شباط/فبراير ١٢٦٦، جوهر تاريخي لحكاية مانفريد، كما أنها فصل رمزي آخر من فصول الصّراع بين الإمبراطورية وبين الكنيسة. وقد شهد القرن الذي عاش فيه دانتي عدداً من التغيّرات المهمّة على مستوى تقنيات الحرب، كالاستخدام المتزايد للمرتزقة، و"تكتيكات الصدمة" مثل فِرَق الخيّالة لإخافة قوات العدو وتشتيتِ صفوفها، ونشرِ الأسلحة النارية كالمدفعية التي مكّنَت الجيوش من قتل أعدادٍ أكبر من جنود الأعداء ومن مسافةٍ أبعد.[٢] في معركة بينيفينتو، استعان كلا الجيشان بقوّات المرتزقة، لكن شارلُ هو الذي اعتمد تكتيكات الصدمة، وقد أثبتت نجاحها ضد مانفريد الواثق من نفسه. لكن أحداً من الطرفين لم يستخدم القذائف النارية، فقد كانت الأسلحة التقليدية كافيةً لتُثخنَ مانفريد بالجراح التي جعلت دانتي غير قادرٍ على التعرّف على ذلك المحارب الوسيم. يُظهِرُ رسمٌ زُخرفيّ لما يُعرَفُ بالتسلسل الزمنيّ Nuova cronica من القرن الرابع عشر، شارل وهو يخترق برمحه جسد مانفريد (بالطبع إنَّ التصوير يبقى مجازيّاً لأنّنا لا نملك دليلاً تاريخياً على أنَّ ذلك هو ما حدثَ حقّاً)، وفي حين أنَّ الجرحَ فوق الحاجب لربما كان بسبب سيفٍ أو بَلطة أو فأس،[٣] فالسيوف والرماح والفؤوس كانت جميعها أسلحةً مألوفة. أمّا المدافع والأسلحة النارية الأخرى، فكانت لا تزال نادرةً بعض الشيء في ذلك الوقت.

يُعتَقَدُ أنَّ اختراع الأسلحة النارية القاذفة تمَّ في الصين خلال القرن الثاني

1 Guillaume de Lorris and Jean de Meung, *Le Roman de la rose*, Continuation par Jean de Meung, vv. 6705–6726, ed. Daniel Poition (Paris: Garnier–Flammarion, 1974), p. 204; *The Mabinogion*, trans. Lady Charlotte Guest (London: Dent, 1906), pp. 142–50; Charles of Anjou, quoted in Arno Borst, *Medieval Worlds: Barbarians, Heretics and Artists*, trans. Eric Hansen (Chicago: University of Chicago Press, 1992), p. 209.

2 See Charles W. C. Oman, *The Art of War in the Middle Ages, A.D. 378–1515*, rev. and ed. John H. Beeler (Ithaca: Cornell University Press, 1953), pp. 7–9.

3 Giovanni Villani, *Nuova cronica*, ed. Giovanni Porta (Parma: Ugo Guanda, 1991).

عشر، فيما اختُرِع البارود قبل ذلك بثلاثة قرون (ظهرت صيغة خلطة البارود لأول مرّة في دليلِ الطاويّة في القرن التاسع الميلادي، وقد احتوى الدليل على تحذيرٍ للكيميائيين من تجنب السّهو في خلط المواد المكوّنة للبارود). ومن المعروف جيّداً أنَّ البارود الصيني ارتبط تاريخياً بممارسات "التبخير" وشعائره التي عمّت جميع البيوت بموجب ما اقتضى القانون آنذاك. ولم يقتصر استخدام التبخير والتدخين كتدابير وقائية، إنّما أيضاً استخدمت في الحرب منذ بدايات القرن الرابع قبل الميلاد وذلك للتغطية على طلائع القوات المتقدمة نحو خطوط العدو في أوقات الحصار حتى يخفيها الدخان، كما استُعملَ البارود الصيني في قصفِ العدو بأبخرةٍ سامّة يجري إنتاجها في مراجل ومضخّات خاصة. في دراسة مأثورة حول العلم والحضارة في الصين، أشار جوزيف نيدهام إلى أنَّ "السّمةَ التي ميّزت التكنولوجيا والعلم الصينيّين" كانت "الإيمان بالعمل عن بُعد" وقد تجلّى ذلك في الحرب باستخدام السّهام الملتَهِبة وما يسمّى النار اليونانية والعربات الحارقة التي استُعملَت كمواد ملتهبة مكوّنة من خلاصة نفطية (naphtha) أُنتجَت لأول مرّة في بيزنطة خلال القرن السابع ولربّما جَلَبَها التجّار العرب معهم من الصّين.[١]

ومع أنَّ القنابل لم تجد طريقها إلى أوروبا إلّا بعد وفاة دانتي عام ١٣٤٣م، وذلك حين استخدمها مغاربة الجُزر الخضراء في مهاجمة الجيوش المسيحية، فإن أوّلَ ذكرٍ أوروبي للبارود يعود إلى نصٍّ من تأليف العالم الإنكليزي روجر بيكون قبل قرنٍ من رحيل دانتي. وقد جاء في نصّ بيكون الذي كتبه سنة ١٢٤٨م، ما يأتي: "بإمكاننا، عن طريق الملح الصخري وبعض المواد الأخرى، أن نصنع ناراً يمكن إطلاقُها لمسافاتٍ بعيدة... ويمكن بواسطة كمية قليلة جداً من هذه المواد، إنتاجُ الكثير من الضوء المشفوع بصوتٍ هائل. وبالإمكان أيضاً تدمير

1 Joseph Needham, with the collaboration of Ho Ping-Yu, Lu Gwei-Djen, and Wang Ling, *Chemistry and Chemical Technology: Military Technology; The Gunpowder Epic*, vol. 5, pt. 7 of *Science and Civilisation in China* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), pp. 1-7 and 579.

بلدة أو جيش".[1] من المحتمل أن يكون بيكون، وهو الذي انخرط في النظام الفرانسيسكاني وكان صديقاً للبابا كليمينت الرابع، قد تعلّم صناعة البارود بعد مشاهدته عرض ألعابٍ ناريةٍ صينية ربما جَلَبَها فرانسيسكانيّون آخرون معهم من الشرق الأدنى.

وللمفارقة، إنَّ أوّل المدافع الأوروبية صممها حرفيون عُرِفوا بصناعتهم أحد الرموز التقليدية للسلام، وهو الجرس. ومن المرجَّح أنَّ المدفع الأول كان جرساً انقلَب رأساً على عَقب وجرى حشوه بالحجارة والبارود. كانت تلك المدافع الأولى بدائيةً وغير دقيقة، كما شكّلت خطراً على من يُطلقُها بقَدرِ ما كانت خطيرة على من تستهدفُه، ناهيك عن صعوبة تحريكها. وفي القرن الرابع عشر، صارت المدافع تَربُضُ فوق كُتَلٍ ضخمة ثُمَّ تُزالُ عند زوال الحصار.[2]

لا يأتي دانتي على ذكر البارود في **الكوميديا** أبداً، لكنّه يتحدّث عن مُجمّع ترسانة البندقية وذلك في معرِضِ وصفه الهوّةِ التي يُعاقبُ فيها تجّار العبيد، وهو لا يَصِفُ الترسانة كمكانٍ لتصنيع السفن الحربية، وإنّما كورشةٍ لإصلاح السفن المحطّمة في الحرب. فهي مركز للصيانة وليس لترويج الموت، وذلك يتعارض مع المشهد الهزليّ المرعِب للمهرّبين وهم يتمرّغون في البقعة التي تغلي، حيثُ تُمَزِّقُ جلودهم بخطّافات الشياطين الغاضبة.[3]

يُذَكِّرُ ذلك المشهد بحكاية مانفريد بطريقةٍ أخرى، حيثُ يُظهِر دانتي نفسه هنا كمتفرّج متخاذل، يخشى على نحوٍ مثيرٍ للسخرية ما يمكن أن تفعله به الشياطين الحارسة للهوّة. ونزولاً عند أوامر فيرجيليو، يختبئ وراء صخرةٍ ليُراقب ما يجري من دون أن يُرى إلى أن ينتهي فيرجيليو من مفاوضاته مع الشياطين ثمَّ ينادي عليه ليأتي:

1 Francis Bacon, *The Works of Francis Bacon*, 10 vols. (London: W. Baynes and Son/ Dublin: R. M. Tims, 1824), vol. 9, p. 167.

2 James Burke, *Connections* (London: Macmillan, 1978), p. 70.

3 *Inferno*, XXI:7–18.

فنادى عليَّ مرشدي: أنتَ يا مَن تجلسُ
مقرفصاً خَلفَ صخور الجسر
هَلُمَّ إليَّ بهدوء الواثق.[1]

في مناسباتٍ أخرى، مثل تلك التي يمرّ فيها بنهر ستيكس المُظلم، حيث يُعاقَبُ السّاخطونَ والمتجهِّمون بإسقاطهم في الوحل، فإنَّ دانتي يشعر بالسرور لمشاهدة تعذيب المذنبين. لكنَّ فضوله بين المُهرِّبين يكون مختلفاً، فهو يريد الآن أن يرى من غيرِ أن يُرى، إذ تَنبُعُ متعته التلصّصيّة من مصدرٍ أنموذَجيٍّ غير محدّد.

تقول إحدى الروايات إنَّ روبيرت أوبنهايمر، المعروف بأبي القنبلة الذريّة، أخبَرَ أصدقاءه في وقتٍ لاحق بعد اختراعه القنبلة أنّه تأثَّر إلى حدٍّ كبير بمثالٍ مشابه لفضوله المنحَرِف، وذلك في الجزء الأول من رواية مارسيل بروست **البحث عن الزمن المفقود**، الذي كان عنوانه إلى سوان Du côté de chez Swann. وكما يقول أوبنهايمر، فإنّه حفظَ عن ظهر قلب المقطع الذي تهمزُ فيه الآنسة فانتويل عشيقَتَها المثليّة لتَبصُقَ على صورةِ أبيها الراحل: لو أنَّ الآنسة فانتويل "عَلمَت قبل هذه اللحظة أنَّ الشّر نادرٌ بذلك القدر وبتلك الغرابة، وأنّه منفّرٌ إلى الحدِّ الذي جعَلَ من التخلّي عنه أمراً يبعث على الراحة، لربّما تمكّنَت عندها من إدراك لا مبالاتها بعذابات الآخرين ومشكلاتهم، وهي اللّامبالاة التي يتشاركها جميعُ البشر، اللّامبالاة التي لنا أن نسمِّيها بما نشاء، لكنها في النهاية تبقى ضرباً فظيعاً ومتواصلاً من القسوة"[2] تلك اللّامبالاة بالعذابات هي ما يميِّزُ تصرّفات دانتي في المشاهد السابقة.

مثل أوبنهايمر نموذجاً حديثاً للبطل الرومانسي، الذي مثلما كان مانفريد في نسخة بايرون (وليس كما صوّره دانتي)، كانَ أوبنهايمر غير قادر على التوبة عن ذنوبه، كما أنّه ممزّق دوماً بين لهفته لاستكشاف المخبوء والممنوع، وبين

---

١ المرجع السابق نفسه، ص ٨٨–٩٠:

2 Proust, quoted in Ray Monk, *J. Robert Oppenheimer: A Life Inside the Center* (New York: Anchor, 2012), p. 114.

شعوره بالذنب لفعل ذلك. كان أوبنهايمر ابناً لعائلة يهودية ثريّة تخلّت عن دينها، وقد نشأ في مدينة نيويورك في شقّة واسعة حيث كان لدى والده المُحسن مقتنيات فنّية لافتة، ويمكن القول إنَّ أوبنهايمر تربّى بين لوحات رينوار وفان غوخ، وكان والداه يَحُضّانه على واجب مساعدة المحتاجين إذ كانا يموّلان منظّمات خيرية مثل "لجنة العمل الوطني للأطفال" و"الرابطة الوطنية للنهوض بالملوَّنين"

كان أوبنهايمر طفلاً كثير التساؤل، سابقاً سنّه وميّالاً إلى العزلة، وكان لديه اهتمامٌ وشغَف بالعلم، وبالكيمياء على وجه الخصوص. لكن الرياضيات كانت نقطة ضعفه، وحين أصبَحَ عالماً بارِعاً في الفيزياء النظرية في ما بعد، ظلّت معرفته الرياضيّة عاديّةً جدّاً بالمقاييس الاحترافية. وعلى غرار مانفريد، جذَبَت المواد التي تكوّنَ منها العالَم اهتمامَ ذلك الطّفل، أكثر من القواعد المجرّدة التي تحكُمُ تلك المواد.[1]

كشابٍ في مقتبل العمر، كان سلوكُ أوبنهايمر مُتَقلّباً بعض الشيء. فقد كان يميل إلى الكآبة في بعض الأحيان رافضاً التحدّث مع الآخرين أو مجرّد الالتفات إلى وجودهم. وفي أحيان أخرى، كان يبدو متحمّساً على نحو غريب وهو يتلو مقاطع طويلة من الأدب الفرنسي والنصوص الهندية المقدّسة؛ وقد ظنّ أصدقاؤه عدّة مرّات أنّه وصل إلى حافة الجنون. وفي إحدى المرّات، خلال سنته الدراسية في جامعة كامبريدج، تركَ تفاحةً مسمومةً على طاولة مُشرِفه الجامعي، الأمرُ الذي أبقَتهُ الإدارةُ سرّاً بعد تعهُّد أبيه عرضه على طبيبٍ نفسي. وبعد عدَّة سنوات، أصبح أوبنهايمر مديراً لمختَبَر لوس ألاموس النوويّ، وقد وجده زملاؤه مُخيفاً، فمن ناحيةٍ ما، بدا غارقاً في شروده صامتاً منعزِلاً معظم الوقت، ومن ناحيةٍ أخرى، كانَ راضخاً للسلطة العسكرية من دون أن يؤنّبه ضميره، مع أنَّ إدارةَ الاستخبارات شكَّت في عمالته للشيوعيين ونظَرَت إليه بشيء من الازدراء بسبب آرائه التحرّرية. وبعد الحرب، ناشَدَ أوبنهايمر الولايات المتحدة والاتحاد السوفياتي تبادلَ معرفتهما التكنولوجية لتجنّب مواجهةٍ نووية.

---

1 Kai Bird and Martin J. Sherwin, *American Prometheus: The Triumph and Tragedy of J. Robert Oppenheimer* (New York: Knopf, 2005).

وقد وجد خصومه في موقفه التصالحيّ سبباً كافياً لاتهامه بالخيانة.

لم تكن مسألة كيفية صناعة قنبلةٍ نووية، وهي المسألة التي بدأت تتطوّر منذ وُجدَت المدافع في عصرِ دانتي، مُجرّد معضلة نظرية فَحَسب، بل كانت مشكلةً هندسيةً أيضاً. أخذ مُختَبَرُ لوس ألاموس يعملُ بلا هوادة خشيةَ أن يسبق الألمانُ الأميركيينَ إلى صُنعِ قنبلةٍ كهذه. وحتى في الوقت الذي كانت فيه المشكلات الفيزيائية الأساسية لا تزال عالقة، كانت الإستراتيجيات المتعلّقة بمسألة "التّصرّف عن بُعد" بحاجةٍ إلى بلورتها قبل التوصل إلى صياغة تامّة للفعل نفسه الذي سوف يُنفّذُ عن بُعد. وحين اختار العميد ليزلي غروفز، أوبنهايمر، لمنصب مدير مُختَبَر ألموس، فإنَّ أكثر ما دفعه إلى ذلك تجلّى في قدرةِ ذلك العالم على أن يفهم أكثر من جميع زملائه الجوانب العمليّة لكيفيّة الانتقال من النظريّة المجرّدة إلى البناء الملموس.

تغيّر هذا الوضع في السابع من آذار/مارس ١٩٤٥ عندما أعلن الألمان استسلامهم، وانتهى بذلك التهديد النووي. وفي تموز/يوليو من العام نفسه، بدأ زملاء أوبنهايمر مداولةَ عريضةٍ يحثُّون فيها الحكومة على تجنب استخدام القنبلة "ما لم تُنشَر بنود الاتفاقية التي ستُفرَضُ على اليابان وتُعلِنُ الأخيرة رفضَها المُعلَن للاستسلام" لكن أوبنهايمر لم يكن بينَ أولئك السّبعين الذين وقّعوا العريضة في ١٩٤٥/٠٧/١٧.[1]

في اليومِ الذي سبَق توقيع العريضة، وهو السادس عشر من تموز/يوليو، اختبرت القنبلة في موقعٍ سمّاه أوبنهايمر الثالوث. وفيما راح يراقب آثارَ الانفجار من وراء حاجزٍ وقائيّ، لا بدَّ أنَّ أوبنهايمر نَظَر وراءه مثل ما نظر دانتي من وراء الصخرة مراقباً ما تفعله الشياطين بالمذنبين. وبينما انفجرت القنبلة مُطلقةً غيمَتها الشهيرة على شكلِ الفِطر، تذكَّرَ أوبنهايمر - كما أشار بعد عقدين - سطراً من

1 "A Petition to the President of the United States," 17 July 1945, U.S. National Archives, Record Group 77, Records of the Chief of Engineers, Manhattan Engineer District, Harrison-Bundy File, folder 76, available at http://www.dannen.com/decision/45-07-17.html

"عريضة مقدّمة إلى الرئيس الأميركي"، ١٩٤٥/٠٧/١٧ الأرشيف الوطني الأميركي

البهاغافاد غيتا، يحاول فيه الإله فيشنو إقناع الأمير الفاني أن يفعل واجبه، قائلاً له: "الآن أصيرُ الموت، مُدَمِّر العالمين".[1]

بعدَ إجراء التجربة الناجحة، وُضِعَت قائمة بأربع مدن يابانيّة كأهداف مفترَضة للقصف، هي: هيروشيما، وكوكورا، ونيغاتا، وناغاساكي. ولم يتَّخذ القرار النهائي بالهجوم إلّا قبل أيام قليلةٍ من تنفيذه، وقد وقع الاختيار على هيروشيما نظراً إلى غياب أي مخيّم لأسرى الحرب الحلفاء فيها. وفي السادس من آب/أغسطس، عند الساعة ٨:١٤ صباحاً بالتوقيت المحليّ، ألقت القنبلة طائرةٌ تدعى إينولا غاي Enola Gay نسبةً إلى والدة الطيار بول تيبيتس. وكما ذَكَر تيبيتس، فإنَّ موجتينِ من الصدمة تَبِعتا موجةً من الوهج المسبّب للعمى، وبعد الموجة الثانية، كما يقول: "عدنا لنُلقي النظر على هيروشيما"، كانت المدينة مغطّاة بالغيمة الرهيبة... التي كانت تفورُ وتتكاثر بطولٍ فظيع لا يصدّق".[2]

كان الانقسام الذي أصاب أوبنهايمر بشدّة في مقطع بروسْت جَلِيّاً في حياته الخاصة. فمن جهة، كان لديه تبجيل للبحث العلمي المقرون بالفضول الذكيّ الذي قاده إلى مساءلة أدقّ آليات الكون. ومن جهة أخرى، واجه التّبعات المترتّبة على ذلك الفضول على مستوى حياته الشخصية، إذ بلَغ طموحه الأناني ما بلَغتهُ أنانية مانفريد. أما على المستوى العام، فأصبح الرجل المسؤول عن أفظع آلية قتلٍ لم يسبق أن تصوّرها أحدٌ من قبل. لم يتحدّث أوبنهايمر عن تلك التّبعات من ناحية شدّتها والحدود التي يمكن أن تبلغها، ليس على مستوى الفضول نفسه، ولكن بالنسبة إلى ترجمة ذلك الفضول إلى ما هو ملموس.

بعد وقوع الهجوم بالقنبلة، كتَبَ قسّ يسوعي يدعى الأب سايميس وكان موجوداً في محيط هيروشيما ذلك الوقت تقريراً لرؤسائه قال فيه:

> إنَّ السّؤال الجوهري في هذه القضيّة هو هل كانت الحرب الشاملة

1 Oppenheimer, quoted in Robert Jungk, *Brighter than a Thousand Suns: A Personal History of the Atomic Scientists*, trans. James Cleugh (Harmondsworth, U.K.: Penguin, 1960).

2 Tibbets, quoted in Monk, *J. Robert Oppenheimer*, p. 462, ellipsis in original.

مبرّرة بوضعها الحالي، وحتى حين تكون لغايةٍ عادلة، أليس فيها شرّ مادي وروحيّ لأنَّ تبعاتها تصل أبعد مما يرمي إليه الخير؟ متى سيجيبنا علماء أخلاقنا عن هذا السؤال؟.

تأتي إجابة دانتي بواسطة النسر في سماء العادلين: "إنَّ عدالة الله تختلف عن عدالة البشر".[1]

شبَّهَ أحد كتّاب سيرة أوبنهايمر مقطَعَ رواية بروست الذي أتينا على ذكره في هذا الفصل بتصريحٍ أدلى به أوبنهايمر في أواخر حياته، وذلك في مؤتمرٍ شارك في رعايته "مجلسُ الحرية الثقافية"، وهو منظمة مناوئة للشيوعية تأسست بعد الحرب (بتمويل من وكالة الاستخبارات المركزية "سي آي إيه"):

طوال حياتي حتى يومي هذا، وربّما على نحو أكبر في أيّام مراهقتي التي طالت لدرجة أنّها ما زالت مستمرّة، نادراً ما بادرتُ إلى فعل أيّ شيء أو فشلتُ في فعل أيّ شيء. وسواء أكان الأمر يتعلّق بمسألة في الفيزياء أم بمحاضرة علمية أم بكيفية قراءة كتاب أم بطريقة التحدث مع صديق أم بكيفية الحبّ، فإنَّ ذلك كلّه لم يبعث في نفسي سوى الإحساس الكبير بالنّفور، بل بدا الأمر مستحيلاً بالنسبة إليّ، أعني أن أفعلَ شيئاً... أو أن أعيش مع أيّ أحد آخر، من دونِ أن تلازِمَني قناعتي بأنَّ أيّاً كان ما رأيتهُ، لا يعدو أنْ يكونَ جانباً واحداً من جوانب الحقيقة فقط... وفي محاولة لتجاوز الأمر، وبغيةَ أن أكون إنساناً متعقّلاً، كان عليّ إدراك أنَّ مخاوفي الذاتية بشأن ما فعلته كانت مهمّةً وفي محلّها أيضاً، لكن الأمر لم يقتصر عليها وحدها، إذ كان لا بدَّ من النظر إليها بطريقةٍ معاصرة، لأنَّ البشر الآخرين لم يشاركوني نظرتي، وقد كنت أحتاج إلى ما رأوه من جِهَتِهم. كنت بحاجةٍ إليهم.[2]

1 Father Siemes, quoted in John Hersey, *Hiroshima* (New York: Knopf, 1946), pp.

2 Oppenheimer, quoted in Monk, *J. Robert Oppenheimer*, p. 115, ellipsis in original.

كذلك شأن مانفريد الذي لا يكتفي بآرائه الذاتية، ولا بدّ من أن يسرد قصّته لدانتي ليس لإقامة صلوات النجاة لابنته "كونستانزا الطيبة" فقط عندما يعود الشاعر إلى الحياة. يحتاجُ مانفريد، كرمزٍ ومجاز، وكرِهانٍ في لعبة التاريخ وكأبياتٍ من الشعر في قصيدةٍ خالدة، أن يعرِف ما الذي يقرؤه دانتي في كلمات حكايته. بهذا الفعل الانعكاسيّ، ربما يشعر مانفريد بتعاطف تعويضيّ مع الضحايا، ويعي فَحوى توبته التامّة ويؤمن بضمان خلاصه رغم "خطاياه الرهيبة" بلا شك.

١٣

ما الذي يمكننا امتلاكه؟

لا أفهم مبدأ المال جيّداً. فحين كنت طفلاً لم أشعر أبداً أنَّ هناك فارقاً حقيقياً بين الأوراق النقدية التي في لعبة المونوبولي، وبين تلك التي تُخرِجُها أمّي من محفظتِها سوى بالمعنى المتعارف عليه: إنَّ هنالك مجموعة من النقود تُستخدم للّعب بيني وبين أصدقائي، ومجموعة أخرى تستخدم في لعبة الورق التي يلعبها أبي وأمّي مساءً. كانت الفنانة جورجين هو ترسم ما تدعوه "أوراقاً نقدية" على مناديل الحمّام، ثمَّ تستعملها لدفع حساب جلساتها مع الطبيب النفسيّ.

النقود رمز لقيمة السلع أو الخدمات، لكنها أصبحت بعد اختراعها بوقت قصير، تعادل قيمَةَ نفسها ببساطة: النقود تساوي النقود. أمّا الرموز الأدبية والفنّية، خلافاً للنقود، فإنّها تسمحُ باستكشافاتٍ لا محدودة، ذلك أنّها ترمز إلى أشياء حقيقية. فعلى المستوى الأدبي، تمثّلُ قصّة **الملك لير** حكاية رجل عجوز يخسر كلّ شيء، لكنّ قراءتنا إياها لا تكتفي بذلك القدْر، لأنَّ الواقع الشعريّ للحكاية يستمرّ ليتردد صداه عبر تجاربنا في الماضي والحاضر والمستقبل. على العكس من ذلك، إنَّ ورقة الدولار هي دولار فقط، وسواء أكانت صادرةً عن "مجلس الاحتياطي الفيدرالي" أم من إنتاج فنانٍ ساذج، فإنَّ معناها ينحصر في شكلها الورقيّ. وكما قال الملك الفرنسي فيليبٍ السادس، إنَّ الشيء الذي

ثمّنتُهُ بقيمة معيّنة، أصبح يعادل تلك القيمة لأنّني، أنا، الملك.

يوماً ما حاول أحد أصدقائي، وهو ضليعٌ في الشؤون المالية، أن يشرح لي بديهيّةَ أنَّ المبالغ المهولة التي تُذكَر في المعاملات الوطنية والدولية غير موجودة في الواقع، وأنّها أصفارٌ مُسلَّمٌ بحقيقتها بالاستعانة بإحصاءات مُبهَمة وتنبؤات عرّافين. لقد جعل صديقي الأمر يبدو على درجة مذهلةٍ من الوضوح، منذ ذاك وأنا اعتقدُ بأنَّ علم الاقتصاد ليس سوى أحد فروع الأدب الخيالي. المال "رغبة مُجمّدة" كما يقول جيمس بوكان (James Buchan) في كتابه الاستثنائي عن معنى النقود، إذ يُردِف القول إنَّ "الرغبةَ تُجسّد" ما من شأنه إعطاء "حافزٍ للخيال، كما الحال بين العشّاق". وكما يوضح بوكان، في القرون الأولى "كانَ الحصول على المال يمكن بوجباتٍ نادرةٍ وجميلة يحلم بها الرجال". بعد ذلك، صار الحصول على المال يتوقف ببساطةٍ على "السلطة المفترضة للمجتمع" بدءاً بالأمراء فالتجّار فالبنوك.

المعتقدات غير الصحيحة تُنجِبُ الوحوش، كما أنَّ الثقة برموزٍ فارغة يمكن أن تؤدي إلى بيروقراطيات مالية قوامها الانتهازية والتعقيد، وتساندها قوانين مخفية وعقوبات رادعة للعموم، وإستراتيجيات ملتوية، تؤدّي في نهاية المطاف إلى تراكم ثروة فاحشة بأيدي القلّة السعيدة. وإنَّ الوقت والجهد المكرّسين لصياغة النظام المالي وحلحلَته إنما هما بمنزلة العار لاختراعات أكاديمية غوليفر المشاريعَ التي يعمل موظّفوها البيروقراطيين فيها ليلَ نهار لاستخراج أشعة الشمس من الخيار. مجتمعاتنا كافّة مصابةٌ بداء البيروقراطية حتى مجتمعات العالم الآخر. ففي الدائرة الثامنة من النار، يكون على المُذنِبين بجرائم ضدّ الطبيعة أن يركضوا باستمرار، لكنّ برونيتّو لاتيني يشرح لدانتي قائلاً: "كلّ من يتوقف عن الركض من هؤلاء لو لبُرهة، يُحكَمُ بالبقاء هنا لمئة سنة أخرى... من غيرِ أن يزيل عن جسده النار حينما يُقذَفُ بها". وكما في معظمِ الإجراءات البيروقراطية، ليس ثمّةَ من تفسيرٍ يُقدّمُ إلينا.

في الأزمة المالية التي ضربت الأرجنتين عام ٢٠٠٦، أغلقت بنوك مثل البنك الكندي الأسكتلندي وبنك Banco de Santander الإسباني أبوابها بين

ليلةٍ وضحاها، وسُرِقَت مدّخرات الآلاف من الأرجنتينيين الذين تحوّلوا إلى متشرّدين في الشوارع. بدا واضحاً أنَّ أحداً لم يعُد يؤمن بعدالة المجتمع المدني بعد اليوم. كان عمالقة المال في العالم بسياساتهم القائمة على الربح السريع والفساد المؤسساتيّ هم المسؤولين عن فقدان الإيمان بالهيكلية القانونية لذلك النظام. وباعتراف الجميع، لم يكن إفساد الطبقات العليا بالأمر العسير: ضباط الجيش وحتى رؤساء نقابات العمّال الذين كانت حصّصهم، بحكم الأمر الواقع، تُقتَطع من أيِّ صفقةٍ من الصفقات التجارية. وفي الوقت نفسه، حرص المرابون على تجنب تبديد فوائدهم جرّاء تلك الحصص، كما استمروا في كسب الفوائد الضخمة حتى بعد سيطرة الدكتاتورية العسكرية، حين ظنَّ الجميع أنَّ الأرجنتين قد نزفت جميع طاقاتها المالية والفكرية. وفي المدة الواقعة بين عامي ١٩٨٠ و٢٠٠٠ (وفقاً لمؤشر التنمية البشرية للبنك الدولي الصادر عام ٢٠١١)، حقّقت البنوك الخاصة المقرِضة حكومات أميركا اللاتينية فوائد قيمتها ١٩٢ مليار دولار فضلاً على مبالغ قروضها. وفي المدة نفسها، أقرض صندوق النقد الدولي أميركا اللاتينية ٧١,٣ مليار دولار، ثمَّ بلغ إجمالي ما استردّه في المقابل ٨٦,٧ مليار، أي أنّه حققّ فوائد قدرها ١٥,٤ مليار.

قبل ما يزيد عن خمسين عاماً، وخلال حكم طويل للأرجنتين بصفة رئيس، كان يطيبُ لبيرون أن يتباهى أنّه مثل العمّ البخيل في أفلام ديزني لم يعد قادراً على السّيرِ في ممرات المصرف المركزيّ لأنها أصبحت محشوّة بسبائك الذهب. لكن بعد هربه من البلاد سنة ١٩٥٥، لم يعد هناك ذهبٌ للمشي فوقه، وما هي إلّا مدة وجيزة حتى ظهر اسم بيرون في قوائم أثرى أثرياء العالم. استمرّت السرقات من بعده، بل إنّها ازدادت. كانت الأموال التي يُقرِضها صندوق النقد الدولي مرّة تلو الأخرى تذهب إلى جيوب الوحوش المعروفين إيّاهم: الوزراء والجنرالات ورجال الأعمال والصناعيين والنوّاب والمصرفيين وأعضاء مجلس الشيوخ الذين يعرِفهم جميع الأرجنتينيّين بالاسم.

جاء رفضُ صندوق النقد الدولي إعطاء المزيد من القروض للأرجنتين من باب التحوّط، لأنّها ببساطة سوفُ تُنهَبُ كما نُهِبَت سابقاتها (فاللصوص يعرفون عادة

بعضهم بعضاً حقَّ المعرفة). لم يكن في هذا الرفض سلوى لمئات الآلاف من الأرجنتينيين الذين تُرِكوا جياعاً ومن غير مأوى. وقد عادت بعض الضواحي إلى استخدام المقايضة في التعاملات التجارية لبعض الوقت، ما خلق نظاماً اقتصادياً موازياً سمح لها بالبقاء على قيد الحياة. وكما الخَبزُ والخياطة، أصبح الشِّعر عملةً قابلةً للمقايضة أيضاً، فكان الشعراء والكتّاب يقايضون القصائد والمقالات بالوجبات والثياب. نفَعَ هذا النظام لبعضِ الوقت، ثمَّ عادَ المرابون من جديد.

والشهّوةُ ذئبٌ كونيّ،
يتكاثرُ بموٴازرةٍ من الرغبة والقوّة،
وبالضرورة سيصنَعُ فريسةً كونيةً،
ثمَّ يلتَهِمُ نفسه في نهاية المطاف.

Shakespeare
Troilus and Cressida, 1.3.119–24

بالمقارنة مع دانتي، يبدو المؤرّخون أقلّ رأفةً بمانفريد. في نهاية القرن الرابع عشر، أكّد ليوناردو بروني حقيقة أنَّ مانفريد كان "من ذُرِيّةٍ محظيٍّ اغتصب المُلك قاهراً إرادة أقربائه" أمّا المعاصر الأقرب لمانفريد، جيوفاني فيلّاني، فكتَب قائلاً: "كان مانفريد ماجناً مثلُ أبيه... وقد أعجبَتهُ صُحبة المهرّجين والخدم والعاهرات، وكان دائماً ما يرتدي الثياب الخضراء. كما كان طوال حياته مُسرِفاً وأبيقوريّاً ليس لديه ما يقدِّمه إلى الربّ أو قدّيسيه، وإنّما عاشَ لمتعته الحسّية فقط" [1] لكن يبدو أنَّ خطيئة مانفريد المُهلِكة، مثل خطيئة ستاتشيوس (التي جاءت في وقتٍ لاحق)، كانت الإسراف وليس الجشع.

ووفق ما يقوله فيرجيليو لدانتي، إنَّ الذئبةَ الشريرة سوف تكون الأسوأ من بين الوحوش الثلاثة التي سوف تعترض طريقه أثناء محاولته اعتلاء الجبَل البديع بعد مغادرته الغابة المظلمة. سفْرُ إرميا هو المصدر الأكثر شيوعاً لحكاية الوحوش الثلاثة، إذ تُستدعى تلك الوحوش لمعاقبة المخطئين بحق أورشاليم: "من أجلِ ذلكَ يضرِبُهُمْ الأسَدُ منَ الوَعر، ذئبُ المساء يُهلِكُهُمْ، ويكمُنُ

1 Leonardo Bruni, *History of the Florentine People*, 1.2.30, ed. and trans. James Hankins Cambridge: Harvard University Press, 2001), p. 141; Giovanni Villani, *Nuova cronica*, ed. Giovanni Porta (Parma: Ugo Guanda, 1991), vol. 2, p. 52.

النمرُ حولَ مُدُنِهِم، كلُّ من خرجَ منها يُفترَسُ لأنَّ ذنوبَهُم كَثُرَتْ وتعاظَمَتْ معاصيهم" إرميا (٦:٥). ولكن كما هي العادة مع دانتي، فإنَّ المخلوقات التي يذكُرُها والأماكن التي يَصفُها أشياء حقيقية ورموز لأشياء حقيقية في آن معاً. فتصويراته ليست رمزيّةً مُجَرّدة، إذ إنّها تسمح دوماً بالمستويات المتنوعة من القراءة، التي أوصى بها في رسالته لكونغرادي، وقد شرح فيها مشروعه الشعريّ قائلاً إنَّ على قرّائه البدء بتفسيرٍ حرفيّ، ثمّ يتبعونه بتفسيراتٍ مجازية وأخلاقية وصوفيّة.[1] حتى هذه القراءة المتعددة المستويات لن تكون كافيةً بمفردها.

الوحش الأول، وهو النّمر أو الفهد، "رشيقٌ وذكيّ جداً، يغطّيه رداءٌ مرقّط" وهو في التراث اللاتينيّ يشبه كلاب الرّغبة، وهي فصيلة من كلاب فينوس. لذا، حيوانات دانتي الرّامزة هي مجازٌ للشهوة والغواية التي تنقضُّ على شبابنا المنغمس في الملذات. أمّا ثاني الوحوش، فهو الأسد، "منتصب الهامة ومسعور من الجوع"، وهو ليس أسد القديس مارك الرمزيّ الذي يمثّل الغرور: خطيئة الملوك التي نبتلى بها في مراهقتنا. أمّا الثالث، فهو الذئبة الشريرة:

ذئبةٌ شريرة كانت تبدو في ضمورها
محمّلةً بجميع الشهوات
جعلت كثيرين من قبل يغرقون في البؤس
ولقد أفزعتني أيّما فزع
بعنفها الماطر من نظراتها
حتى أنني فقدت أيّ أملٍ بارتقاء الجبل.[2]

1 Dante Alighieri, *Epistola* XIII, in *Le opere di Dante: testo critico della Società dantesca.*

2 *Inferno,* I:32–33, "leggera e presta molto, / che di pel macolato era coverta"; on the leopard as Venus's familiar see Virgil, *Aeneid,* 1.323; *Inferno,* I:47, "con la test' alta, e con rabbiosa fame"; 49–54, "Ed una lupa, che di tute brame / sembiava carca ne la sua magrezza, / e molte genti fe gia viver grame, // questa mi porse tanto di gravezza / con la paura ch'uscia di sua vista, / ch'io perdei la speranza de l'altezza."

حتى الآن، كانت مشاعر دانتي تتراوح ما بين الأمل والخوف؛ مشهدُ الخوف من الغابة يليه مشهدٌ مطمئنٌ إلى قمة الجبل المتلألئة، ثمّ صورةُ الغرق في بحرٍ سحيق يليها الإحساس بأنَّ هنالك من ينقذك ويجلبك إلى الشاطئ. الخوف من الفهدَة المرقّطة يليه الإحساس بأنَّ بعض الخير ربما يكون في لقائها. لكن بعد لقائه الذئبة الشريرة، يشعر دانتي بفقدان الأمل في ارتقاء الجبل بأمان. لذا، يجد دانتي نفسه يائساً قبل أن يظهر فيرجيليو ليأخذ بيده.

إذا ما كانت خطايا الفهدة المرقّطة هي الانغماس في الشهوات، وخطايا الأسد هي الجهالة، فإنَّ خطايا الذئبة الشريرة هي الانجراف وراء أشياء فارغة والسعي خلفَ المكاسب الدنيوية وتسبيقها على نظيراتها السماوية. كتَبَ تيموثاوس، مرافقُ بولس، قائلاً: "لأنَّ محبَّة المال أصلٌ لكلِّ الشرور، وإذا ما ابتغاها قومٌ فإنّهم ضلّوا عن الإيمان وطعنوا أنفسهم بآلالام كثيرة" (تيموثاوس، ١٠:٦). في طريق خلاصه، يشعر دانتي بتهديد الجوعٍ الكافر الذي يغريه، ولكن ليس بالمعنى المادي إنما بالرغبة في أشياء من قبيل الشُّهرة التي تحققها الثروة، والاعتراف الذي يجلبُهُ التملُّك، والحفاوة بين مواطنيه، فتضعه جميع هذه الشهوات السرية مرّة أخرى على حافة الغابة المظلمة وتشدّه بقوة نحو الأسفل، حتى إنّه يشعر بالعجز عن السموّ الروحي بعد الآن. يعلَم دانتي أنَّه كان مُذنباً بخطايا أُخرى - شبابه الشهواني الذي جعله يتحوّل عن بياتريشي نحو امرأة أخرى، وغروره المتكرّر الذي لم يتخلّص منه تماماً حتى في أحاديثه مع الموتى إلى أن وبَّخَتهُ عليه بياتريشي في جنّة عدن - لكنَّ خطيئة الذئبة الشريرة لا تهدّد دانتي وحده، إنّما تشكّل خطراً على مجتمعه بأسره، لا، بَل على العالم أجمع. ولتجنّب هذا الخطر، يخبره فيرجيليو أنَّ عليه أن يسلك طريقاً آخر:

فهذا الحيوان الذي يجعلك تصرخ عالياً،
لا يسمح لأحدٍ بالعبور من طريقه
وإنّه ينقضّ عليه ويقتله؛

هو سيئ وفاسد الطبع
شهوته متّقدةٌ أبداً
وكلّما أكل ازدادَ جوعاً.[١]

لكن ما هي حقيقة خطيئة الجشع الفظيعة تلك؟ ليس هنالك من خطيئة مستقلّة، جميع الذنوب متداخلة ويغذّي بعضها بعضاً. فالإفراط في حبّ ما هو خطأ سيقود إلى الطمع، والطمع بحدّ ذاته منبع لعدّة شرور أخرى كالبخل والربا والتبذير والطموح غيرِ المشروع، والأخطر منها جميعاً هو الغضب على من يمنعنا من تحقيقها والحسدُ تجاه من لديه أكثر مما لدينا. لذا، إنّ لِخَطيئة الذئبة الشريرة أسماء عدّة. يقول القديس توما الأكويني (مرّة أخرى لا أَجد مفرّاً من الاستعانة به كمصدرٍ لشرح مبادئ دانتي الأخلاقية)، وهو يقتبس هذه المرة عن القديس باسيل: "إنّكَ تُخزّنُ خبز الآخرين، وثياب الآخرين هي ما تكدِّس، وأموال المحتاجين هي ما تكنُز، لذا فإنك تنهب ما سوف يحتاجه من يأتي بعدك". ويضيف الأكويني أنَّ هذا الجشع أو البخل يتعارض مع العدل، لأنّه يقوم على الاستحواذ غير العادل على أملاك الآخرين، ولأنه أيضاً يدلّ على حبٍّ حرام للثراء، وعلى تنكّرٍ للإحسان. ورغم ذلك، كما يقول الأكويني، فإنَّ الطمع حين لا يصل بصاحبه إلى حدِّ تفضيل الثروة على مرضاة الرب، فإنّه ليس خطيئة كُبرى، إنّما ذنبٌ طفيفٌ، إذ يخلص إلى القول إنَّ "شهوة الثراء، إذا ما كنّا منصفين، تجلب الظلام إلى الروح". إذا كان الغرور هو أكبر الشرور عند الله، فإنَّ الجشع هو أخطرها على البشر؛ هو خطيئةٌ بحقّ النّور.[٢]

يُصنَّفُ الجشعون في رؤية دانتي الكونية وفقَ درجاتٍ محددة، إذ يمكن رؤية النّهمين والسفهاء في الدائرة الرابعة من النار. وفي الخامسة، نرى الطغاة الذين

١ المرجع السابق نفسه، ص ٩٤-٩٩:
"che questa bestia, per la qual tu gride, / non lascia altrui passar per la sua via, / ma tanto lo 'mpedisce che l'uccide; // e ha natura si malvagia e ria, / che mai non empie la bramosa voglia, / e dopo 'l pasto ha piu fame che pria."

2 Thomas Aquinas, *Summa Theologica*, pt. 2, q. 32, art. 5, 5 vols., trans. Fathers of the English Dominican Province (1948; repr. Notre Dame, Ind.: Christian Classics, 1981), vol. 3, p. 1322.

نهبوا شعوبهم إضافةً إلى قطّاع الطرق المجرمين الذين انتزعوا منهم ما سرقوه. وفي السابعة، نجد المرابين والمصرفيين. أمّا في الثامنة، فنرى اللصوص الذين باعوا أملاك الكنسية والأملاك العامة. وفي التاسعة، نرى الخائن الأكبر، إبليس، الذي طمع بمُلكِ الله نفسه. أمّا في المطهَر، فنجد العكس (إذ إنَّ الارتقاء يجري من الأسوأ نحو الأفضل) فنلاحظ إضافة تنويعات ونتائج جديدة. يتمّ تطهير الحسودين في الكورنيش الثاني من المطهَر، فيما يُطَهَرُ الساخطون في الثالث. وفي الخامس، يطهّرُ النّهمون.

يعاقَبُ الجشعُ ويُطَهَرُ بطرقٍ عدّة: في الدائرة الرابعة من النار، التي يحرسها إله الثراء بلوتوس (الذي يسمّيه فيرجيليو "الذئب الملعون") ينبغي للجشعين والمسرفين دفعُ جلاميد صخرٍ ضخمة بحركة نصف دائريّة وفي اتجاهات متعاكسة حتى يصطدموا ببعضهم بعضاً، ثمّ يصرخ أحدهم بوجه الآخر باكياً ويقول له: "لِمَ تكنزُ؟"، فيجيبه الثاني باكياً: "لماذا تُبَذِّر؟" كذلك يلاحظُ دانتي أنّ عدداً كبيراً من الجشعين هم حليقو الرؤوس، ويوضح له فيرجيليو أنّهم كهَنةٌ وباباوات وكاردينالات. لكنّ دانتي لا يستطيع التعرّف إلى أيّ أحدٍ منهم، وكما يخبِره فيرجيليو، فإنّ ذلك بسبب "حياتهم المنفلتة التي جعلتهم سفهاء... وهم الآن مغمورون لا يمكن لأحدٍ أن يعرفهم". ويردِف قائلاً: "لقد سَخروا من الآلهة التي تمسك بالثروة والآن لا ينفع ذهب الأرض والسماء في تهدئة روع لو روح واحدةٍ من هذه الأرواح". ليس بإمكان المخلوقات البشرية فهم حكَمة الربَ في توزيع الثروة وإعادة نقلِ الأملاك الدنيوية من شخصٍ إلى آخر، فتُثري هذا وتُفقرُ ذاك في دورةٍ تجري إلى ما لا نهاية.[1]

يتكرّر موضوع الطمع في **الكوميديا**، فيما لا ينطبق الأمر نفسه على خطيئة المسرِفين، باستثناء حالة ستاتشيوس الذي يعتقد فيرجيليو أنَّه يعاقب في المطهر بسبب بُخلِه، ويسأله بصفة زميلٍ شاعر كيفَ كان له أن يقع فريسة هكذا ذنب.

---

1 *Inferno*, VII:8, "maledetto lupo"; 30, "'Perche tieni?' e 'Perche burli?'"; 53–54, "la sconoscente vita che i fe sozzi, / ad ogne conoscenza or li fa bruni"; 64–66, "tutto l'oro ch'e sotto la luna / e che gia fu, di quest' anime stanche / non potrebbe fare posare una."

لكنّ ستاتشيوس يوضح مبتسماً أنَّ ذنبه كان عكس ذلك تماماً:

ثمَّ أدركتُ أنَّ اليدين
يمكن أن تفرد جناحيهما في الإسراف
فتبتُ عن هذه المعصية.[١]

بعد ذلك، يتراجع الاهتمام بموضوع الإسراف والتبذير لمصلحة الاستمرار في مناقشة البُخل. في الآليات الغامضة للثروة، نجد أولئك الذين ليسوا بخلاء فحَسْب، بل إنّهم يسعون إلى الإفادة من شقاء الآخرين وبؤسهم، أولئك هم الذين يقابلهم دانتي في النار قابعين في دركٍ أسفل من درك البخلاء بثلاث درجات. وبعد استدعاء الوحش المجنّح غيريونَ من الهاوية، يُخبِرُ فيرجيليو دانتي أنَّ عليه أن يتحدّث إلى مجموعة من الأشخاص الجالسين على حافة الرمال المحترقة ريثما يعطي فيرجيليو تعليماته للوحش:

ومن عيونهم ينسابُ العذاب
ومن هنا وهناك يُبعِدون بأيديهم
مرّةً اللّهب ومرّةً التراب الحارق
لا تفعل الكلاب سوى ذلك في الصيف
بالأنوف والأطراف حين تلسعها
البراغيث أو النّعرات أو الذباب.[٢]

إنّها المرّة الأولى (والوحيدة) التي أرسل فيها فيرجيليو دانتي بمفرده ليراقب مجموعة من المذنِبين الذين يخفق دانتي في معرفة أيّ أحدٍ منهم كما أخفق من قبل في دائرة البخلاء. يجلس هؤلاء على لظى الرمال الحارقة وعيونهم مسمّرة

1 *Purgatorio*, XXII:43–45, "Allor m'accorsi che troppo aprir l' ali / potean le mani spendere, e pente' mi / cosi di quel come de li altri mali."

2 *Inferno*, XVII:46–51, "Per li occhi fora scoppiava lor duolo; / di qua, di la soccorrien con le mani / quando a' vapori, e quando al caldo suolo: // non altrimenti fan di state i cani / or col ceffo o col pie, quando son morsi / o da pulci o da mosche o da tafani."

على الأرض. إنّهم المصرفيّون المذنبون بالرّبا. تتدلّى من أعناقهم حقائب النقود المطرزة بشعارات العائلات التي ينحدرون منها. يقول أحدهم لدانتي، وقد قال إنّه من بادوفا، إنَّ هؤلاء الذين يحيطون به فلورنسيون. يلاحَظُ أنَّ هذا المقطع من النص قصير، إذ يبدو أنه من غير الضروري التعاطي مع هذه النفوس اللعينة التي يعاملها دانتي بازدراء. إنّهم كما الحيوانات المحرومة العقلَ أسرى لطمعهم وشُحِّ أنفسهم، كما أنَّ ملامحهم أشبه بالحيوانات المرسومة على حقائب أموالهم كالإوزّة المتخمة والخنزيرة الجَشعة، ذلك ما يراه دانتي في وجه أحد البيسانيّين[١] الذي تبدو تكشيرته مثلَ ثورٍ يلعقُ خَطمه.

الرّبا خطيئة بحقّ الطبيعة، لأنّها تفرض زيادةً على ما هو عقيمٌ ولا يتكاثر طبيعيّاً كالذهب والفضة. وإنَّ صنعة المرابين، وهي كسبُ المالِ مَنَ المال لا تكترِث لهذه الأرض ولا ساكنيها من البشر، لذا إنَّ عقوبة هؤلاء تقتضي تحديقهم إلى الأبد في الأرض التي أُخرِجَت منها كنوزهم ولِيَشعروا بحرمان صُحبة الآخرين. كتَبَ أحد معاصري دانتي، وهو جيرارد السينيّ أنَّ "الرّبا فعلٌ خبيث ومرتبطٌ بالشرّ، لأنّه يجعل ما هو اصطناعيّ يتجاوز مهارة صانعه، وهو ما يتعارض مع الطبيعة كلّياً" كانت وجهة نظر جيرارد تقول إنَّ الأشياء الطبيعية كالزيت والنبيذ والحبوب لها قيمة طبيعية، أمّا الأشياء المُصنَّعة، مثل النقود والسبائك، فتُقاس بالوزن. وكما يرى جيرارد، فإنَّ الأنشطة الربويّة تزيّف الاثنين معاً، الطبيعي والاصطناعي، وذلك بفرض زيادة على الأول ثمَّ المطالبة بأن يضاعف الثاني نفسه على نحو غير طبيعي. فالرّبا عكسُ العمل. أدرك الشاعر الإسباني خورخي مانريكي في القرن الخامس عشر أنَّ الموت هو وحده ما يحقّق المساواة في هذا العالم الذي ينقسمُ إلى "من يكدُّونَ بأيديهم... وأولئك الأثرياء".[٢]

اتّخذت الكنيسة موقِفاً حازِماً بشأن الرّبا. وقد أمرت بتطبيق الحرمان الكنسيّ

---

١ نسبةً إلى مدينة بيسان الإيطالية. (المترجم)

2 Gerard of Siena, "On Why Usury Is Prohibited," translated from MS 894, fol. 68r–68v, Leipzig, Universitatsbibliothek, quoted in *Medieval Italy*, ed. Katherine L. Jansen, Joanna Drell, and Frances Andrews (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2009), p. 106; Jorge Manrique, "Coplas a la muerte de su padre," in *Obras completas*, ed. Augusto Cortina (Madrid: Espasa-Calpe, 1979), p. 117.

على المرابين وذلك بسلسلةٍ من المراسيم التي صَدرت عن مجمّع لاتيران الكنسي منذ عام ١١٧٩ حتى المجمع الكنسي في فيينا عام ١٣١١، كما قضت الكنيسة بمنع دفنهم في مقابر المسيحيين ما لَم يُعيدوا الفوائد التي كسبوها إلى المدينين، كما نَهَت الحكومات المحليّة عن ترخيص أعمالهم. ولهذه التدابير الدينية جذورها في القانون الديني القديم لليهود، الهالاخاه، الذي حظَرَ فرضَ فوائد على القروض الممنوحة لليهود (لكنه أباح فرضها على غيرهم). دعا القديس أمبروز إلى ما يشبه هذا القانون اليهودي وإن بتعبيرٍ أكثر عنفاً بعض الشيء حينَ كتب قائلاً: "إذاً، يُحرّمُ عليك أخذ الفوائد إلّا ممّن يحلُّ لك قتله". أما القديس أوغسطين، فرأى أنَّ تقاضي الفوائد على الأموال في أيّ حالٍ من الأحوال، ليس سوى سرقة برعاية القانون. مع ذلك، ورغم النظر إلى الرّبا نظريّاً على أنه خطيئة وجريمة كنسية في الوقت نفسه، فإنَّ الواقع العمليّ يقول إنَّ هذه الوصفةَ نادراً ما اتُّبِعت أثناء فترة ازدهار الاقتصاد المصرفيّ في إيطاليا خلال العصور الوسطى. وعلى سبيل المثال، أُجبِرَ المواطنون الفلورنسيّون من وقتٍ إلى آخر على إقراض الأموال لحكومتهم بمعدّلِ فائدة يبلغ ٥%، وقد وجد المحامون والمحاسبون أساليب للالتفاف على قوانين مكافحة الرّبا، وذلك بتقديم وثائق وهمية للمبيعات وعرض القروض على أنّها استثمارات وإيجاد الثغرات في القوانين نفسها.

يمكن النظر إلى القوانين الكنسيّة لمكافحة الرّبا كمحاولات مبكّرة لإيجاد نظرية اقتصادية في أوروبا. قامت تلك القوانين على فرضية أنَّ من شأن إلغاء الفوائد على القروض توفير رصيدٍ ائتمانيّ يكفي الجميع. ورغم هذه النيات الحسنة، تفوّقت الاستثناءات العملية كثيراً على الإطار النظري، وذلك كما يوضح دانتي. فبعد ثلاثة قرون من سياسة مكافحة الربا، بدّلت الكنيسة تكتيكاتها ورفعت القيود المفروضة على تبييض الأموال، وسمحت بفوائد معتدلة. لكن المراباة استمرّت كمعضلة أخلاقية وعملية. ورغم تنامي الأنشطة المصرفية للفاتيكان، فإنه أبقى على كونِ الربا خطيئةً تستوجب الإدانة.[١]

١ المصدر السابق نفسه، ص. ٢٢١.

دوماً كان الرّبا موضوعاً أدبياً مرغوباً. وفي الأدب الأنغلوساكسوني على الأقل، إن شخصية إبنزر سكروج لتشارلز ديكنز من أشهر الشخصيات التي تجسّد هذا الموضوع. وكما **الكوميديا**، فإنّ رواية **ترنيمة عيد الميلاد** لتشارلز ديكنز تنقسم إلى ثلاثة أجزاء. ومثلَ دانتي، يسير سكروج في كلّ فصلٍ برفقة إحدى الأرواح. ومع أنّ دانتي في **الكوميديا** يشهد عقابَ المذنبين، فإنه كذلك يشهد تطهيرَهم من ذنوبهم والصّفح عنهم. كذلك الأمر في **ترنيمة عيد الميلاد**، إذ يُعرَضُ لسكروج مشهد ثلاثيّ المراحل، يحتوي على عقابِ المخطئين وعرضِ التوبة عليهم، واحتمال خلاصهم. لكن في الوقت الذي نجد فيه داخل **الكوميديا** الكثيرَ من الخطايا، لا تحتوي **ترنيمة عيد الميلاد** سوى على خطيئةٍ واحدة هي الجشع، أصلُ الخطايا قاطبةً. يدفع الجشع سكروج إلى التخلّي عن الحب، وخيانة الأصدقاء، وإنكار الروابط الأسريّة، والانسحاب من عالم أقرانه من البشر. وكما تقول له خطيبته أثناء فسخها الخطوبة، إنَّ "صنَماً ذهبياً" قد حلّ مكانها في قلبه، ليجيبها سكروج بمنطق المصرفيّ: "هذا هو التعامُل الحقُّ مع العالم!... الذي ليس فيه ما هو أصعب من الفقر، والذي لا يدينُ شيئاً بكل تلك القسوة بمثلِ إدانته السعي وراء الثروة!".[1]

الجميع يمقتونَ سكروج حتى الكلاب الأليفة التي تقود العميان. وكما يقول ديكنز: "أكثر ما أحبّه سكروج هو شقّ طريقه عبر مسارات الحياة المزدحمة مطلقاً تحذيراته لأيّ تعاطفٍ إنساني ليبتعد عن طريقه" فهو "عجوزٌ مذنبٌ جَشِعٌ وشحيحٌ ومُحَرِّفٌ وضنين وحكّاك ومَسّاك". وإنَّ خطاياه تجعله ملعوناً ومنبوذاً مثل المصرفيين الذين يجلسون على حافة الدائرة السابعة وحدهم في عذاباتهم المفردة. وفي حياته البائسة محاكاةٌ ساخرة لنمط الحياة التأملية التي سعى إليها النّساك والمتصوّفة الذين دعاهم ماكاريوس المصري في القرن الرابع بـ"الثّملين بالله"، كما أنَّ مهنة سكروج، وهي عدُّ النقود، إنما

1 Charles Dickens, *A Christmas Carol*, in *The Complete Works of Charles Dickens*, vol. 25 (New York: Society of English and French Literature, n.d.), p. 34.

هي محاكاة ساخرة للعمل الحقيقي.[١]

كان ديكنز مؤرّخاً عظيماً لحياة الطبقة العاملة وناقداً شرساً لسارقيها من المصرفيّين والبيروقراطيين الذين يصف أحدهم في روايته **دوريت الصغيرة**، ويدعى السيّد ميردلي، بقوله: "رجلٌ بموارد هائلة، قوامها رأسمال ضخم ونفوذ حكومي، يحاكي الجميع أساليبه، فهي آمنة ودقيقة". وإلى ما بعد تدميره حيوات المئات بأساليبه تلك، يكتشف الآخرون أنّه "وغدٌ من الطراز الأول، بالطبع... لكنّه ذكيٌّ على نحوٍ مدهش! ولا يسعُ المرء سوى أن يُعجَب به،؛لا بدّ أنّه محتالٌ بارع وعلى دراية واسعةٍ بالناس وبكيفية التغلّب عليهم تماماً. لا بدّ أنّه فعلَ ذلك مراراً!"[٢] ثمّةَ "سيّد ميردلي" حقيقي في حياتنا هو برنارد مادوف: أحد الذين جنوا أرباحاً هائلة خلال الأزمة الاقتصادية عام ٢٠١٠. لقد استطاع إغواء كثيرين بأضاليله. لكنَّ السيد ميردلي، خلافاً لمادوف اللاّمبالي، عمد إلى قطع حنجرته لشعوره بالعار بعد انكشاف مخططاته وانهيارها. أمّا "ميردليّو" عالم اليوم فإنّهم متمسّكون بإيمانهم بالمال كرمزٍ للخير الذي يجب أن يحصلوا عليه لأنفسهم.

المالُ رمزٌ مُعقّد. قدَّمَ الاقتصادي المعروف والحائز جائزة نوبل بول كرونغمان في إحدى مقالاته في صحيفة *The New York Times* ثلاثة أمثلة على التمثيلات المضلّلة للمال.[٣] المثال الأول هو حفرة مفتوحة في بابوا غينيا الجديدة[٤] حيث يوجد منجم بورغيرا للذهب، والمعروف بسمعته السيئة في

---

١ ألمرجع السابق نفسه، ص.٥
Pseudo-Macarius, *Spiritual Homilies*, quoted in Jacques Lacarrière, *Les Hommes fous de Dieu* (Paris: Fayard, 1975), p. 1.

2 Gerard of Siena, "On Why Usury Is Prohibited," translated from MS 894, fol. 68r–68v, Leipzig, Universitatsbibliothek, quoted in *Medieval Italy*, ed. Katherine L. Jansen, Joanna Drell, and Frances Andrews (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2009), p. 106; Jorge Manrique, "Coplas a la muerte de su padre," in *Obras completas*, ed. Augusto Cortina (Madrid: Espasa-Calpe, 1979), p. 117.

3 John T. Gilchrist, *The Church and Economic Activity in the Middle Ages* (New York: Macmillan, 1969), p. 218.

٤ بابوا غينيا الجديدة (بالإنكليزية Papua New Guinea) دولة تقع في النصف الشرقي من جزيرة غينيا الجديدة (الجزر الثانية كبراً في العالم) في جنوب غرب المحيط الهادي في قارة أستراليا بالقرب من إندونيسيا. عاصمتها وكبرى مدنها هي بورت مورسبي. (المترجم)

انتهاكات حقوق الإنسان والضرر البيئي، ومع ذلك، يستمرّ بالعمل لأنَّ أسعار الذهب تضاعفت ثلاث مرات منذ عام ٢٠٠٤. أمّا المثال الثاني، فهو منجمٌ افتراضي، وهو منجم العملة الافتراضية في مدينة ريكجانيسباير في آيسلاندا، حيث تُستَعمل العملة الرقمية "البيتكوين" التي يقبل الناس على شرائها لأنّهم يعتقدون أنّها ستكون مطلوبةً في المستقبل. "مثل الذهب بالإمكان استخراجها"، كما يقول كرونغمان، مُردِفاً أنَّ "بإمكانك صكّ بيتكوينات جديدة عبر حلّك مسائل رياضيّة بالغة التعقيد تتطلّب الكثير من القوّة الحاسوبية والكثير الطاقة الكهربائية لتشغيل الحواسيب". وفي حالة منجم البيتكوينات، يجري استخدام الموارد الفعليّة لتصنيع أشياء افتراضية ليس لها استعمالٌ واضح.

أمّا المثال الثالث، فهو افتراضيّ، إذ يوضِحُ كرونغمان أنّه عام ١٩٣٦ دافع الخبير الاقتصادي جون مايnard كينيس عن رفعِ الحكومة مستوى إنفاقها بُغيةَ استعادة نسبة التشغيل الكاملة للقوى البشرية. لكن في ذلك الوقت، وكما هو اليوم، كانت هناك معارضة سياسية قويّة لذلك الاقتراح. لذا اقترح كينيس بشيء من السخرية بديلاً دعا فيه إلى أن تدفن الحكومة قوارير مليئة بالنقود في مناجم الفحم المهجورة وتسمح للقطاع الخاص بإنفاق أمواله الخاصة على استخراجها. من شأن هذا "الإنفاق غير المجدي تماماً" أن يعطي الاقتصاد الوطني "دفعةً هو بأمسّ الحاجة إليها"، بل إنَّ كينيس ذهب أبعد من ذلك، إذ أشار إلى أنَّ عملية استخراج الذهب في الواقع تشبه إلى حدّ كبير هذا الخيار البديل، لأنَّ المنقبين عن الذهب يحفرون عميقاً لاستخراج النّقد من باطن الأرض رغم أنَّ بالإمكان إصدار كميات لا محدودة من النقود بكلفةٍ شبه معدومة عن طريق مطبعة. كما أنّ الذهب ما إن يُستخرَجَ من الأرض، حتى يعود معظمه إلى الدفن مرة أخرى في أماكن مثل قبو البنك الاحتياطي الفيدرالي في نيويورك. المال رمزٌ للتخلّي عن كلّ شيء سوى الأهمية الافتراضية: لقد أصبح بمنزلة مرجِعية للذات مثل حقائب المصرفيين التي يصوّرها دانتي، والتي تعكس ملامح أصحابها ويعكسون ملامحها. كذلك، يخلقُ المال الرّبا التي تخلُق بدروها المال.

لكن متى بدأ هَوَسُنا بالمال؟ ومتى اختُرِعَت النقود؟ ما من أثرٍ للعملات في

نصوصنا الأولى، إنّما تعاملات وقوائم بالبضائع والمواشي فقط. في تصدّيه لهذا السؤال، ذهب أرسطو إلى القول إنَّ المال نشأ عن المقايضة الطبيعية، إذ دَفَعَت حاجتنا إلى سلَع مختلفة إلى تبادلنا لها، ونظراً إلى صعوبة نقلِ بعضها، اختُرِعت النقود كوسيلة تبادلٍ متّفق عليها. وكما كتب أرسطو: "في البِدء كانت المقادير تُحدَّد بالحجم والوزن، وبعد ذلك صارت القطع المعدنية مختومة، ما سمح بالاستغناء عن الوزن وقياس الحجم" وحالَما ظهرَت النقود، يتابع أرسطو، أصبح تبادل السّلع تجارة، ومع الربح المالي، أصبحت الأنشطة التجارية معنيّةً بالنقود أكثر من اهتمامها بالمنتجات التي تباع وتُشترى. وخلُص أرسطو إلى القول: "في الواقع، غالباً ما ينظَر إلى الثروة على أنها تكديس الأموال، لأنَّ الغايةَ من كسب المال والتجارة هي هذه المُراكَمة". ومع أنَّ كسب المال بالنسبة إلى أرسطو ربما يكون ضرورياً لأغراض إدارية، لكنه يكونُ ضاراً إذا ما قادَ إلى الرّبا، لأنّ "ذلك أكثر الأنشطة تعارُضاً مع الطبيعة". وبالنسبة إلى أرسطو، ينجُم العبث عن الخلط بين الوسائل والغايات، أو بين الأدوات والعمل.[١]

في كتابِ **الوليمة** *Convivio*، يعمل دانتي على تحليل العبث بطريقة مختلفة.[٢] وفي مناقشته الطريقين الموصلين إلى السعادة، طريق التأمّل وطريق العمل، يشيرُ دانتي إلى مثال مريم ومَرثا في **إنجيل لوقا** (الفصل ١٠). وعلى العكس من سعي أولئك الذين يدّعون النشاط لكنّهم في الحقيقة لا يؤدّون عملاً حقيقياً، فإنَّ سعي مريم هو سعي حقيقي، حتى بالمقارنة مع أختها مَرثا التي تُشغلُ نفسها بأعباء المنزل. يرفض دانتي القول إنَّ العمل اليدوي يتفوّق على الجهد الفكري، ويشبّههما بعمل النّحلات التي تصنَعُ بعضها العسل، فيما تنتُجُ أخرى العسل.

وفقاً للوقا، وقبل ستة أيام من مهرجان عيد الفصح في العيزرية[٣]، أولَمَت مَرثا ومريم على شرف يسوع الذي أحيا أخيهما لازاروس من الموت. وبينما راحت مَرثا تعمل في المطبخ، جلست مريم عند قَدَمي الضيف مُصغيةً لكلماته.

1 Aristotle, *The Politics,* 1.8 and 1.11, trans. T. A. Sinclair (Harmondsworth, U.K.: Penguin, 1962), pp. 42-43, 46.

2 Dante Alighieri, *Convivio,* IV:XVII, 10, in *Opere di Dante,* p. 285.

٣ العيزرية بلدة فلسطينية تقع على بعد ٢ كلم شرق مدينة القدس. (المترجم)

ولكثرةِ المهمات التي ينبغي لها تأديتها، شعَرَت مَرثا بالحاجة إلى العون، فَنادَت على أختها مريم لتأتي وتساعدها، لكنَّ يسوع أجابها قائلاً: "مَرْثَا، مَرْثَا، أَنْت تَهْتَمِّينَ وَتَضْطَرِبِينَ لمن ـجْلِ أُمُورٍ كَثِيرَة، وَلكنَّ الْحَاجَةَ إلى وَاحِد. فَاخْتَارَتْ مَرْيَمُ النَّصِيبَ الصَّالِحَ الَّذي لَنْ يُنْزَعَ مِنْهَا" تعني كلمات المسيح كما يفهمها دانتي أنَّ جميع الفضائل الأخلاقية تأتي من اختيار المرء العمل الصحيح مهما يكنٍ ذلك العمل. وبالنسبة إلى مريم، إنَّ ذلك "النصيب الصّالح" يقع عند أقدام مُخلصها، لكنّ دانتي لا يُنكرُ انشغالات مَرثا وهمومها.

يُلقي مشهَدُ مريمَ ومَرثا ويسوع في العيزرية ظلاله على تاريخنا الممتد لقرون، إذ يميّزُ المسيحيّون وغير المسيحيين ما بينَ الذين يؤدّون المهمات اليومية التافهة، وبين أولئك الذين يتبوّأون مناصب أرفع على أساس أنَّ أعمالهم تتطلّب سموّاً روحيّاً لا يتوفّر عند الآخرين. لقد فُهِمَت الفجوة بين التأمّليّ وبين العمليّ على أنّها روحية في بادئ الأمر، لكن ذلك سرعان ما صار يُفهَمُ على أنه انقسامٌ بين من كان لهم امتياز الجلوس عند أقدام (أو على كرسيّ) السّلطة سماويّةً أكانت أم أرضيّة، وبين أولئك الذين تُرِكوا لإشغال أنفسهم في مطابخ العالم وأشغاله الشاقّة.

تتكرّرُ مريم أخت لازاروس بأقنعة عدّة، كأميرٍ وسلطان، وكرجلٍ حكيم وصوفيّ، وككاهنٍ وبطلٍ مقدام، وما إلى ذلك ممّا يحوزه هؤلاء من "النصيب الصالح". لكن مَرثا ليستْ غائبة أبداً عبر التاريخ، فقد رأيناها إلى جوار الفراعنة المصريين في أماكن راحتهم الفارهة، محيطةً الأباطرة الصينيّين في أسفارهم على طول دروب الخيزران الرائع، ومنقوشةً في فسيفساء فناءات الأثرياء البومبيّين، مواصلةً حياتها الخفيّة في خلفيّة صورِ البشارة، أو ساكبةً الخمر في احتفالات بلشاصر[1]، نصفُ مخبّأة في تيجان الأعمدة الرومنسكيّة في الكنائس، أو جالسةً في هيئة إله على بابٍ دوجونيّ منحوت، ظلّت مَرثا مثابرةً أبداً على مهماتها اليومية في تقديم الطّعام والشراب وبعض وسائل الراحة. لا ينسى دانتي أبداً

---

١ بلشاصر (٥٠٠ قبل الميلاد) هو ولي عرش بابل وابن نابونيدوس آخر ملوك بابل. جاء ذكره عدة مرات في سفر دانيال. (المترجم)

أولئك الذين "يكِدُّون بأيديهم"، فنحن نمرّ في الكوميديا على بنائين يشيدون حصوناً في هولندا، وعلى عمّال يرمّمون السفن المحطّمةَ في مجمّع البندقية، وعلى طهاةٍ يأمرون عمّال مطابخهم بتغطيس اللحمة في القدور الكبيرة، وعلى فلاّحين حزانى لأنَّ الصقيع ضرب زرعَهم الفتيّ، وعلى جنودٍ في سلاح الفرسان يذرعون المعسكر مثل ما فعل دانتي نفسه ذات يوم.

بدأ أول تمثيلات الأنشطة العمالية بالظهور في أوروبا أواخر العصور الوسطى، ولم تعد تصوَّر كمشاهد مرافقة كما في رواية *Vulcan's Forge* أو *Miraculous Catch* لتبرير صورة الحدّاد أو الصيّاد، لكن أصبحت مواضيع صريحة، وهو تغيير يبدو أنّه تزامن مع اهتمام مجتمع ما بعد الإقطاعية في التصويرات التوثيقية. وتُظهِرُ الحواشي التوضيحية في المخطوطة الملوّنة الشهيرة من القرن الخامس عشر *Les Très Riches Heures du Duc de Berry* فلاّحينَ ونجّارين ورُعاة وحصّادين مشغولين جميعهم كلٌّ في نشاطه كأمثلةٍ على تغيّر الفصول أكثر مما تظهِرُهم كنماذج اجتماعية فعالة. كانت تلك واحدة من أولى المحاولات لاصطفاء لحظات معيّنة من حياتنا العملية.

لربّما كان كارافاجيو أحد أوّل الرسامين الذين قلبوا مفهوم الاستعارة الأدبيّة رأساً على عقب. فمع أنَّ نماذج الكادحين التي يصوّرها في لوحاته تبدو في ظاهرها شخصيات من دراما **الكتاب المقدّس**، فإنه في الواقع يستخدم مشاهد **الكتاب المقدّس** كذريعة لتصوير الناس العاديين. كانت حيلته واضحةً للغاية، كما أنّ نياته كانت صادمة لدرجة أنَّ الكرمِليّين رفضوا عام ١٦٠٦ قبول لوحته المعروفة باسم رقاد العذراء (Dormition of the Virgin) التي كانوا قد كلّفوه رسمها، وذلك لأنَّه استعان في رسمها بجثّة عاهرةٍ في مقتبل العمرِ كانت قد ألقت نفسها في نهر التيبر. فتلكَ التي يراها الناظر في اللوحة ليست أُمَّ الله في رقادها الأخير، وإن كانت تشبِهُها بعض الشيء، إنّما جسدُ امرأةٍ أنكرها المجتمع بعدما قضى نَحبَهُ منها (أُثيرَت فضيحة مشابهة سنة ١٨٥٠ حينَ عُرِضت لوحة جون إيفيريت ميلايس، يسوع في بيت والِدَيه Christ in the House of His Parents، وهي التي كان تشارلز ديكنز من بين آخرين قد هاجموها لتجرُّئها على تصوير

العائلة المقدّسة في هيئة بشرٍ ونجّارين من لحمٍ ودمٍّ (مثل مَرثا) أكثر من كونهم مجتمعاً روحيّاً تأمليّاً).[١]

تغيّرت النظرة إلى اللوحة لترى فيها موضوعاً يستحق التصوير بعدما أخذت اكتشافات الانطباعيين تتعاطى مع الأعمال بذاتها وبدلالاتها البطولية اليومية والبائسة كافة. تُقَدِّمُ خيّاطات فوليار ونادلات مونيت ونساء المصابغ عند لوتريك وكذلك بعض التصويرات اللاحقة لنضالات العمال في المدرسة التقسيمية الإيطالية، ما يبدو أنّه موضوعٌ قديم تمكّن في نهاية المطاف من الحصول على موقعه، إن لم نقل إنه موضوعٌ جديد كُليّاً. في هذه التصويرات، يظهرُ الجُهد الإنساني ويُناقشُ ليس كفعلٍ حركي إنما في إطار تداعياته (الاستغلال والإنهاك) وأسبابه (الطموح أو الجوع) ومآسيه الملازمة (الحوادث والقمع المسلّح). غالباً ما أُضفِي على كثيرٍ من هذه الصور طابَعٌ عاطفي أو رومانسي، واكتسبت قيمة بصريّةً خاصة بعد الثورة البلشفية في روسيا عام ١٩١٧، وذلك في الرسوم الزخرفية السوفياتية وبعدها في فن الملصقات الصينية، لكنها في ظلّ الجماليات الشيوعية فقدت إلى حدّ كبير الكثيرَ من تفرّدِها وتحدِّيها، وذلك بالمعنى الذي جعلها ترتد إلى التوظيف العام المُسبَغ على اليد العاملة في تصويرات بواكير القرون الوسطى. أصبحت صور الإعلانات السياسية والتجارية الخاصة بالعمل بمنزلة محاكاة لدور مَرثا، وذلك بالقدر نفسه الذي أصبح فيه الرّبا محاكاة لدور مريم.

لكن التصوير، تلك التقنية التي ظهَرت إلى الوجود في عصر مونيت، ساعدت في منحِ صور العمّال "المَرثيين" شرفَ أن يفهمها الناظر إليها. استطاع التصوير عبر تلاعبه بوضعية الجمهور الحاضر كالشّهود أن يؤطِّرَ أنشطة العمال كوثيقة وكموضوع جمالي على حدّ سواء، وذلك في صورٍ اقتضت وجود سياق سرديّ سياسيّ، كمّا اتّبعتْ في الوقت نفسه قواعد متفاوتةً من التكوين والإضاءة. في لوحة بروغيل، برج بابل، التي تعود إلى القرن السادس عشَر (يوجد منها ثلاث نُسَخ)، وبالنسبة إلى الناظر، يبدو البنّاؤون الضّئيلون وهم يتسلّقون البرج

1 Helen Langdon, *Caravaggio: A Life* (London: Chatto and Windus, 1998), pp. 250–51; Peter Ackroyd, *Dickens* (London: Sinclair-Stevenson, 1990), p. 487.

كتفاصيل صغيرة لا قيمة لها مقابل السردية الدينية الكبرى في الحكاية، أكثر مما هم عبيدٌ يكابدون مشقّة العمل. بعد أربعة قرون من عصر بروغيل، عرضَ المصوّر الفوتوغرافي البرازيلي سيباستياو سالغادو سلسلة من لوحات بروغيل التي تُظهِر معوزينَ ينقّبون عن الذهب محتشدين أعلى وأسفل المنجم الأمازوني الموحِش، وهي صورٌ يصعب قراءتها بأي معنى سوى المعنى الذي يؤكّد أنّ أولئك العمال ضحايا، وهم ليسوا سوى إخوتنا من البشر الذين حُكمَ عليهم أن يجرّبوا الجحيم على الأرض. في واحدٍ من أوائل معارضه، اقتبَس سالغادو عن دانتي وصفه الأرواح المحكومة بالعذاب وهي تتجمّع على ضفّتَي نهر آشيرون:

وكما تتساقط في الخريف الأوراق
واحدةً تلوَ أخرى إلى أن يُفرِغ الغصنُ
حملَه على الأرض
كذلك كانت النفوس الخبيثة من نسل آدم
تنطَرِحُ على الشاطئ واحدةً تلوَ أخرى
محتشدةً كطيورٍ تُلبّي نداءه.[1]

دائماً ما تمثل الصور الوثائقية كصورِ سالغادو صدى للقصص التي تمنحُ هذه الصور شكلها ومعناها، سواء أكان مجازياً أم تمثيليّاً. يمكن تشبيه جيش العمال في لوحة سالغادو بالأرواح المُعذّبة في الجحيم، كما أنهم كذلك بناؤون في برج بابل وهم العبيد في الأهرامات، وهم صورة مجازية للكدح البشري على هذه الأرض المليئة بالمسرّات والآلام. ذلك لا ينتقص القراءة الحرفية للقارئ ولا القيمة الفعلية لصور سالغادو، وإنّما يتيح لتصويراته البصرية عرض مستوى آخر من القصة مثل ما جادل دانتي في أهمية العودة إلى تاريخنا لإنقاذ صور مَرَتا

1 Sebastiao Salgado, *Trabalhadores: Uma arqueologia da era industrial* (Sao Paulo: Companhia das Letras, 1997), pp. 318–319; *Inferno*, III:112–17, "Come d'autunno si levan le foglie / l'una appresso de l'altra, fin che 'l ramo / vede a terra tutte le sue spoglie, // similmente il mal seme d'Adamo / gittansi di quel lito ad una ad una / per cenni come augel per suo riciamo." The image appears in Homer; Dante probably took it from Virgil.

التي واجَهت صعوبةً في الظهور.

بعد ولادة طفلين لأوسكار وايلد، سيريل عام ١٨٨٥ وفيفيان عام ١٨٨٦، كَتب وايلد سلسلة من القصص القصيرة من أجلِهما، وقد نُشرت تلك القصص في مُجموعتين في ما بعد. تبدأ المجموعة الثانية، وهي **بيت الرمّان** *A House of Pomegranates* بقصّة عنوانها "الملك الشاب"، تتحدث عن راعٍ في مُقتَبَل العمر يُكتَشَفُ أنّه وريثُ العرش فيُحضَر إلى القصر الملكي. في الليلَة التي تسبق يومَ تتويجه، يحلم الفتى بثلاثة أحلام يرى فيها تاجه وصولجانه وعباءته وقد صنَعَتها ونسَجَتها "الأيدي البيضاء للألم" فيرفض ارتداءها. ولحمله على تغيير موقفه، تُخبره العامّة أنّ الألم دوماً كان قسمَتَهم وأنَّ "الكدحَ من أجلِ السيّد مُضنٍ بلا شك، لكنَّ ما هو أكثر مرارةً ألا يكون لَديكَ سيّد تكدُّ من أجله" "أليسَ الأغنياءُ والفقراء إخوةً؟"، يتساءل الملك، فيجيبون بقولهم: "بَلى"، "كما أنّ اسمَ أخينا الغنيّ هو كين".[1]

في ثالث أحلامه، يرى الملك الشاب الموتَ والجشع يراقبان جيشاً من العمال الذين يكدحون في غابة استوائية، ولأنَّ الجشع لن يكتفي ببضع حبّات من البذور التي يقبض عليها في براثن يده النحيلة، فإنَّ الموت يردُّ بذبح رجاله أجمعين. ذلك هو وصف وايلد لمشهد سالغادو الذي صوّره بعد قرنٍ من الزمن:

> هناك رأى حشداً هائلاً من البشر يكدحون في مجرى نهرٍ جاف، متجمهرين أعلى الجرف كالنمل. يحفرون في الأرض حفراً عميقةً ثمّ ينزلون إليها، يتسلّق بعضهم الجرفَ وبيده فؤوس كبيرة، فيما يقف آخرون في الرمال... مسارعين إلى مناداة بعضهم بعضاً دون أن يكون بينهم من هو خامل.[2]

بعدها، وخارج إطار صورة سالغادو، يُغلقُ الجشع قبضَتهُ في الدائرة الخامسة من الجحيم.

---

1 Oscar Wilde, "The Young King," in *A Garden of Pomegranates* (1891), in *The Works of Oscar Wilde*, ed. G. F. Maine (London: Collins, 1948), p. 232.

٢ المصدر السابق نفسه، ص. ٢٢٩.

١٤

كيف نرتّب الأشياء؟

نشأتُ معتاداً منذُ طفولتي رؤيةَ العالم مقسّماً إلى أجزاء تحدّدُها الرُّقع الملونة في مجسّم كُرتي الأرضية الدوّارة. وقد تعلّمت قَوْلَ كلمة "أرض" لأعني بها حفنة الترابَ التي أمسكها بيدي، كما استخدمتُها نفسها لوصفِ كتلة التراب الشاسعة التي هي أكبرُ من أن تُرى بنظرةٍ واحدة، والتي تدور إلى ما لا نهاية حول الشمس كما أخبرنا معلّمونا في المدرسة. مع كلِّ خطوةٍ أخطوها، ترسم حفنات من التراب مساري في دروب الحياة كأنّها تكّات السّاعة، وكأنَّ بالإمكان حساب الوقت (وقتي) بحفنات من التراب، حفنات فريدة ومميّزة كأجزاء ترتبط بالمكان الذي في ذاكرتي، وبالمعنى الحرفيّ: المكان الذي وقع فيه حدثٌ مّا. وكمكانٍ يدلُّ على الوقت، فإنَّ الأرضَ التي نطأُها تكتَسب من مفرداتنا الرمزيّة معاني الولادة والحياة والموت.

تحاول الأطالس والخرائط والموسوعات والمعاجم ترتيب وتسمية كلّ ما نعرفه عن الأرض والسماء. تشير اكتشافاتنا إلى أنَّ أقدم الكتب التي عرَفَتها البشريةُ كانت قوائم وفهارس سومريّة، كأنَّ في تسميةَ الأشياء وترتيبها في فئات مختلفة ما ساعدَنا على فهمها. أثناء طفولتي، أوحى لي ترتيب كتبي بوجود ترابط غريب بين كلٍّ من: الموضوع والحجم واللغة والمؤلّف واللون. وبفضلِ هذا

التصنيف، بدت كتُبي كأنّها كتبٌ لم أعرفها من قبل. وجَدَت **جزيرة الكنز** لنفسها مكاناً بين كتُبي عن القراصنة وفي عداد الكتب ذات الغلاف البنيّ والمتوسطة الحجم والمكتوبة باللغة الإنكليزية. كانت تلك هي الكلمات المفتاحية التي وَسَمَت تصنيفي كتاب **جزيرة الكنز**، لكن ما الذي كانت تعنيه بالنسبة إلي؟

كما تذكرُه عدَّةُ أساطير، فإنَّ التراب هو المادّة التي خُلقنا منها في صورةِ الله وبيَدِه العبقرية، وقد أوكل لنا الله مكاننا ودَورنا الذي نؤدِّيه، كما أنَّ التراب يُشكِّلُ مصدر ما نأكل ومخزَنَ ما نشرب، وهو البيت الأخير الذي نرجع إليه في نهاية المطاف، وهو الغبار الذي نؤوله. إذاً، يمكنُ لجميع هذه الخصائص تعريف التراب. تتحدّثُ أمثولةٌ زِنّيَة[1]، حَمَلنا مدرّسٌ غريبُ الأطوار على قراءتها في حصّته، عن تلميذ يسأل معلّمهُ ما هي الحياة. يُمسكُ المعلِّم حفنة ترابٍ ويذروها بيده، ثمّ يسألُ التلميذُ ما هو الموت، فيعيدُ المعلّم الحركة نفسها. ينحني التلميذ شاكراً معلّمه على الأجوبة. لكن المعلم يقول له: "تلك لم تكن أجوبة، بل كانت أسئلة"

١ نسبة إلى الزن، وهي طائفة من الماهايانا البوذية يابانية، تفرعت عن فرقة "تشان" البوذية الصينية، يطلق اللفظ أيضاً على مذهب هذه الطائفة. يتميز أتباع هذا المذهب بممارسة التأمل في وضعية الجلوس (زازن) كما يشتهرون بكثرة تداولهم الأقوال المأثورة والعبر (كوآن). (المترجم)

الأرضُ لا تجادل،
ليست مدعاةً للشفقة، وما من حيلة بيدها
هي لا تزعَقُ ولا تفحمُ ولا تهرع أوَ تُرغي أو تُزبِد
الأمور سيّان لديها، لا تعرفُ عن الفشل شيئاً
لا تفرَغُ من شيء ولا تأبى شيئاً أو تمنع شيئاً
لا حالةَ أو أمراً تنهى عنه الأرض
إنّما تُخطرُ فحَسب، لا تمنع شيئاً هذه الأرض.

Walt Whitman
Leaves of Grass

في محاولةٍ لتعوّد الرائحة الكريهة والمغمّة التي تنبعث من الدائرة السابعة، حيث يعاقَبُ العنيفون، التجأ دانتي وفيرجيليو إلى وراء صخرةٍ كبيرة تقول إنّها ضريح البابا أناستاسيوس المُعاقَب بسبب آرائه الهرطقيّة. يستغلّ فيرجيليو وقت الانتظار ليُطلِع دانتي على تعليماته حول الدوائر السفلى في الجحيم، وذلك ليكون متأهّباً للأماكن المرعبة التي ما زالت بانتظاره. بالإمكان قراءة وصف فيرجيليو المتأنّي للعوالم السفلية - وذلك بعدما كان ودانتي قد صادَفا المهرطقين الذين حاولوا خلخلة القوانين السماوية وزرع الفوضى فيها - على أنّها بمنزلة تذكير قويّ بأنَّ لكلّ شيءٍ في الكون، مثل ما لكلّ ما هو موجودٌ في **الكوميديا**، مكاناً واحداً مختاراً بعناية. إزاء هذه الخلفية المنضبطة بصرامة، تؤدّى جميع العروض الدرامية البشرية في قصيدة دانتي أحياناً بإشارات واضحة إلى المكان والزمان، وأحياناً أخرى بمجرّد ذكر تفاصيل تتعلّق بالسياق. لكن لأنّ لكلّ ما يجري في العوالم الأخروية الثلاثة سبباً وتفسيراً منطقياً (حتى إن لم يكن ذلك السبب أو التفسير

خاضعاً للمنطق البشري أو قابلاً لإدراكه)، فإنَّ كلّ عقابٍ وتطهيرٍ وثواب محصورٌ بمكان محدّد بدقة في نظام موجود مسبقاً يحاكي النظام المتصف بالكمال الذي في ذهنِ الله. تصلح الكَلمات المنقوشة على باب الجحيم، التي سبق ذكرُها في هذا الكتاب، أن تسري على العالم الأخروي بأسرِه: "القدرة الإلهيّة سوّتْني... والحكمة العليا والحبّ الأوّل".[1] حتّى الجحيم، لأنّه من صُنعِ الله، فإنّه لا بدّ أن يكون في أحسن تقويم أسوةً بكلّ ما في الكون.

مثَّل درسُ فيرجيليو الجغرافيّ أساساً في الترحال الكابوسيّ عبْرَ مجاهل التراب والحجارة، وكانت توصيفاته دقيقة إلى الحدّ الذي جعل غاليليو في وقتٍ لاحق يشعر بإمكانية حساب أبعاد تلك البِقاع. يقدّم فيرجيليو عرضَه في شقّين. في الشق الأول، يصف أجزاء الجحيم التي هما بصدد المرور فيها، ثمَّ يجيب عن تساؤلات دانتي حول المناطق التي سبقت زيارتها.

بعد دائرة الهراطقة، تقبَع الدوائر التي تستضيف المذنبين بالخُبث، حيث للمفكّرين مكانهم المجهّزُ هناك. وتنقسم تلك الأرواح إلى أولئك الذين ارتكبوا الظلم عن غير قصد، وأولئك الذين ارتكبوه عمداً، وهو ذنبٌ أشدّ عقوبةً من سابقه الذي يودَعُ مرتكبوه في الدائرة السابعة وينقسمون بدورهم إلى ثلاث مجموعات: أولئك الذين مارسوا العنفِ بحقّ الآخرين وبحقّ أنفسهم وبحقّ الرب، وأولئك الذين أدينوا بارتكاب الظلم عن سبب، وهم يعاقبون في الدائرة اللاحقة التي تشتمل أيضاً على المحتالين بأقنعتهم المختلفة، وفي الدائرة التاسعة والأخيرة، نرى الخوَنة حيث لوسيفر (الشيطان) الخائن الأكبر في منتصفها. في إجابته تساؤلات دانتي، يقول فيرجيليو إنَّ المذنبينَ في الدائرتَين الثانية والخامسة، أي الشهوانيّين والنّهِمين والجَشعين والمسرِفين والسّاخطين، مذنبون جميعهم بخطيئة الفسق، وهي خطيئةٌ (وفق ما رآه أرسطو في **الأخلاق النيقوماخيّة**) أقلّ خطورةً من الخُبث، لذا إنَّ مرتكبيها يُحشَرون خارج الأسوار النارية لمدينة ديز.[2]

عند منتصف الطريق الصاعد إلى جبل المطهر تماماً، يستأنف فيرجيليو شرحه

---

1 *Inferno*, III:5–6, "fecemi la divina podestate, / la somma sapienza e 'l primo amore."

2 Aristotle, *Nicomachean Ethics*, 7.1–6.

التصنيفيّ لإفادَة دانتي (والقارئ أيضاً). لكن التعاليم المسيحية، وليس شروحات أرسطو، هي مصدر الترتيبِ الذي يسرده فيرجيليو هنا في ما يتعلّق بطبيعة الذنوب والحَسَنات. وبينما ينتظر دانتي وفيرجيليو شروق الشمس (لأنّ قوانين المطهر تحظُر المسير ليلاً) وقبل وصولهما إلى الأرواح التي تطهِّرُ نفسها من ذنب التقاعس، يشرح فيرجيليو لدانتي حول التصنيف المتّبَع في المطهر. الحب بشقّيه الطبيعي والعقليّ هو القانون الحاكم هنا، كما يقول فيرجيليو، والحبّ هو الذي يُحرّكُ ليس الخالق فحسب، بل مخلوقاته أيضاً.

الحبّ الطبيعيّ معصومٌ دوماً عن الخطأ
لكن المحبّة الأخرى قد تُخطئ بغيرِ قصد
إمّا لتقتيرٍ وإما لإسراف.[1]

يجري تمثيلُ فئات الحبّ بذنوبٍ مختلفة تخضع للتطهُّر في الجبل. فأولئك الذين ابتغوا في حبّهم سوءا هم المستكبرونَ والحاسدون والسّاخطون. أمّا الذين افتقرَت محبّتهم إلى الحماسة، فَهُم الكسالى. وأولئك الذين جرفهم حبّهم نحو سفاسف دنيويّة هم النّهِمون والأدعياء والشهوانيّون. ولكلّ جماعة منهم مكانهم المحدّد بصرامة في الأعلى. إنّ بيروقراطية المطهر شديدة الصرامة، فيما يختلف الفردوس نوعاً ما عن العوالم الأخرى في **الكوميديا**، لأنّ التقسيم يطاول حتى مملكة السماء. وكما رأينا من قبل في عدّة سماوات، إنَّ أيّ روح مَرضِيّة، كيفما كانت، سوف تغمرها البركة بالتّمام والكمال. وكما تقول بيكّاردا لدانتي بعد سؤاله لها هل كانت الأرواح تبتغي لأنفسها منزلةً أعلى في السماء:

أي أخي، إنَّ رغبتنا مرضِيّة
بالمحبّة التي تجعلنا لا نبتغي
سوى ما لدينا ولا نظمأُ لسواه.[2]

1 *Purgatorio,* XVII:94–96, “Lo naturale e sempre sanza errore, / ma l’altro puote errar per mal obietto / o per troppo o per poco di vigore.”

2 *Paradiso,* III:70–72, “Frate, la nostra volonta quieta / virtu di carita, che fa volerne /

ثمَّ تخلُصُ بيكاردا إلى القول على نحوٍ مؤثّر: "وفي إرادته سلامنا كلّه"، فوفقاً لمشيئة الرب، يسيرُ الكون بهذا الكمال الآسر في نظامٍ جَعَلَ لكلّ شيء في السماء والأرض مكانه الأنسب.[1]

نحن مخلوقاتٌ مرتّبة، كما أنّنا نمقُتُ الفوضى. ومع أنَّ الخبرة تأتينا من دون نظام متعارفٍ عليه، ومن غيرِ سبب وجيه، وبكرم لا يسأل منَّة، لكنّنا رغم الأدلة كافّةً، نعتقدُ بعكسِ ذلك، مؤمِنين بالقانون والنظّام، متخيّلين آلهتنا كموَرِشفين مهووسين بالدقّة، وكأمناء مكاتب عقائدية. وباتّباعنا ما نظنّها طريقة الوجود، نضع جميع الأشياء في ملفّات وأقسام، فنرتّب على نحوٍ محموم، ونصنّفُ ونسمّي. نعلمُ أنَّ ما نسمّيه العالَمَ ليس له من بداية هادفة ولا من نهاية مفهومة، لا هدَف واضحاً ولا حتى منهجاً في جنونه. لكننا نُصرّ على وجوبِ أن يكون له معنى. لا بدّ أنّه يدلّ على شيء. لذا نُقسّم المكان إلى مناطق، والزمان إلى أيام، ثمّ نعود إلى الحيرة مرّة تلو مرّة حين يأبى المكان أن يلزَمَ الحدود التي في أطلساتنا، ويتبعه الزمان متجاوزاً مواقيتَ كُتبِ تاريخنا. ترانا نجمع الأشياء ونبني لها البيوت على أمل أن تمنح الجدران تماسكاً ومعنى لمحتواها. كما أننا لن نقبل الغموض الكامن في أي شيء يسحرُ انتباهنا بأن يقول كما قال الصوت في الأجمة المحترقة: "أنا الذي هو أنا" "حسناً"، نجيبُ مردفين، "لكنّك أيضاً شُجَيرَة عُلَّيق (Prunus spinose)"، ثمَّ نعطي لهذا الشيء مكانه في المجموعة العشبية. إننا نعتقد أنَّ الموقع سوف يساعدنا في فهم الأحداث وشخوصها، وأنَّ كلّ ما تحوزه في مغامراتها وعثراتها سوف يُحدّد بالمكان الذي نسنده إليها. نحن نثقُ بالخرائط.

اعتادَ فلاديمير نابوكوف إعداد خرائط تحتوي على المواقع التي تجري فيها أحداث الرواية التي سيُحاضر عنها، وذلك في جامعة هارفرد، تماماً مثلَ مخطّطات "مسرح الجريمة" التي كانت عادةً ما تُلازِمُ جيوب المحققين في الروايات

---

sol quel ch'avemo, e d'altro non ci asseta"; 85, "E 'n la sua volontade e nostra pace."

1 *Paradiso*, III:70–72, "Frate, la nostra volonta quieta / virtu di carita, che fa volerne/ sol quel ch'avemo, e d'altro non ci asseta"; 85, "E 'n la sua volontade e nostra pace."

البوليسية إبّانَ الأربعينيات والخمسينيات، مثل خريطة بريطانيا العظمى مُبرِزَةً موقع **المنزل الكئيب** *Bleak House*، ومخطّط الساحة الجنوبية في **حديقة مانسفيلد** *Mansfield Park*، وشقّة عائلة سامسا في رواية **المسخ** *The Metamorphosis*، وممرّ ليوبارد بلوم في رواية **عوليس** *Ulysses*.[1] لقد أدرك نابوكوف تلازم علاقة فضاء الرواية بحكاياتها (هي العلاقة الجوهرية في **الكوميديا**).

ليست المتاحف والمكتبات والأراشيف سوى أنواع أخرى من الخرائط؛ هي أمكنةٌ للتصنيف، وعالمٌ منظَّم ذو تراتبيّات محدّدة مسبقاً. حتى المؤسسة التي تحتوي على مجموعةٍ لا حصر لها من الأشياء المجمَّعة، حين لا يكون لها هدف واضح، سوف تبدو منسوبةً إلى اسم جامعها مثلاً، وتلك صفةٌ لا علاقة لها بأيٍّ من تلك الأشياء المتعددة التي تحتويَ عليها، ولربما تُصنّفُ وفقاً لظروف تجميعها، أو تِبعاً للفئة العامّة التي تنتمي إليها تلك الأشياء.

كان أول متحفٍ جامعيّ – أي أول متحف بُني لغرض تسهيل دراسة مجموعة محددة من الأشياء – هو متحف أشمولين في أكسفورد، الذي أُنشئ عام ١٦٨٣ ومن بين أهمّ مقتنياته، كانت هناك مجموعة من الأشياء الغريبة والرائعة جَمَعها اثنان من علماء النبات والحدائق، وهما أبٌ وابنه يُدعيان باسم واحد هو جون تراديسانت، وقد أرسلاها إلى لندن في مركبٍ لنقل البضائع. وتوردُ أقدم لوائح المتحف عدداً من تلك الكنوز:

- صدريّة بابلية.
- أنواع مختلفة من البيوض مصدرها تركيا، وتحمل إحداها اسم بيضة تنّين.
- بيضات فصح من بطرياركية القدس.
- ريشتان من صغير العنقاء.
- مخلب الطائر روك، الذي بإمكانه، كما يقول الرواة، لجمَ فيل.
- طائر دودو من جزيرة ماورتيوس لا يستطيع الطيران بسبب حجمه الكبير.
- رأس أرنب بريّ بقرون خشنة طولها ثلاث بوصات.

---

1 Vladimir Nabokov, *Lectures in Literature*, ed. Fredson Bowers (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980), pp. 62, 31, 257, 303.

- سمكات علجوم لإحداها أشواك.
- لوازم غواصّين مفصّلة على حجر البرقوق.
- كرةٌ لتدفئة أيدي الراهبات.[1]

ثمّة القليل المشترك بين ريشة العنقاء وبين كرة تدفئة أيدي الراهبات وسمكة العجلوم والأرنب ذي القرون، لكنَّ ما يقيها معاً هو السّحرُ الذي صنَعَته هذه الأشياء منذ ثلاثة قرون في عقلِ وقلب كلّ من الأب وابنه. وسواء أعَكَسَت طمعهما أم فضولهما، أو أكانت حقيقية أم خيالية، وسواء أعبَّرَت عن رؤيتَهما إلى العالم أم انطوت على شرّ نفسَيهما، فإنَّ من زار متحف أشمولين أواخر القرن السابع عشر لا بدّ أنه دخل إلى مكانٍ نظمه بشغف واضح التراديسانتيون، إذ بإمكان الخيال الشخصي إضفاءُ الانسجام وما يشبه النظام على العالم.

لكن وفق ما نعرف، ليس هنالك من نظام غير منحاز مهما بلغ من التماسُك. لا بدّ من التشكيك في أي نظام تصنيفيّ مطبّق على الأشياء أو الكائنات أو الأفكار، لأنَّه بالضرورة يُلوِّثُ بِمَعناهُ الأفكارَ والكائنات والأشياء. تُمثِّلُ الصدرية البابلية وبيضات الفصح في متحف أشمولين مفهوم الملكية الخاصة في القرن السابع عشر. كذلك يباشر المخطئون في النار والمصيبون في الجنة تأدية أدوارهم الفردية مجتَمعين لتمثيل الرؤية المسيحية التي سادت القرن الثالث عشر حول نشوء العالم، وكذلك رؤية دانتي الحميمية لذلك العالم. بهذا المعنى، فإنَّ الكوميديا متحفٌ كونيّ مُتخيّل، ومسرحٌ لعرض مخاوف اللاشعور ورغباته، ومكتبة تضمّ كلّ ما انطوت عليه رؤية الشاعر وعاطفته، وهي مرتّبة ومعروضة من أجل تنويرنا.

في العصور الوسطى، كانت مجموعات انتقائية كتلك تجمَعُها الكنسية والنبلاء، لكن بالإمكان القول إنَّ عادة عرض اهتمامات المرء الخاصة أمام الآخرين في أوروبا تعود إلى أواخر القرن الخامس عشر. في تلك الأثناء، حين أخذ زعماء البلدان تجميع أعظم المجموعات العالم الفنية في فيينا والفاتيكان

1 Ashmolean Museum catalogue, quoted in Jan Morris, *The Oxford Book of Oxford* (Oxford: Oxford University Press, 1978), pp. 110–11.

وإسبانيا الإسكوريالية وفلورنسا وفيرساي، كان هنالك أيضاً بعض الأفراد الذين يجمعون المقتنيات بأنفسهم. كانت إيزابيلا ديستي، زوجة الماركيز مانوتا، من بين أولئك الجامعين، لكنّها بدلاً من شراء التحف الفنية لأغراض تعبُّدية أو لتأثيث بيتها، راحت تجمعُ تلك التحف من أجل التحف بذاتها. وحتى ذلك الوقت، كان الأثرياء قد دأبوا على جمع الأعمال الفنية من أجل إضفاء مسحة من الجمال والرّونَقِ على بيوتهم. لكنّ إيزابيلا قلبت مفهوم الاقتناء رأساً على عقب واتّخذت غرفةً خاصّةً لتكون بمنزلة إطارٍ يحتوي الأعمال التي جمعَتها. في حُجرَتِها الصغيرة، التي عُرِفَت باسم camerino (أصبحت مشهورة في تاريخ الفنّ كأحد أقدم المتاحف الشخصية)، عَرضَت إيزابيلا "رسومات مع قصصها" لأبرز الفنانين المعاصرين آنذاك. كان لديها عين فنية ثاقبة، وقد أوعزَت لوكلائها أن يتصلوا بمانتيغان وجيوفاني بيلّيني وليوناردو وبيروغينو وجيورجيون ورافائيل وميشيلانجيلو بُغيَةَ الحصول على أعمال لحُجرَتِها، وقد استجاب العديد من هؤلاء الفنانين.[1]

بعد مُضيّ قرن، استولى هاجس اقتناء الأعمال الفنيّة، ليس على العائلات الأرستقراطية كعائلة إيزابيلا فقط، وإنّما شمل أيضاً العائلات البورجوازية الثريّة، ليصبِح اقتناء مجموعة شخصية دلالةً على المنزلة الاجتماعية أو المالية أو العلمية. ويمكن مشاهدة ما دعاه فرانسيس بيكون "أنموذج الطبيعة الكونية وقد تخصخَص" في صالات العديد من المحامين والأطباء. أصبحت كلمة cabinet الفرنسية، التي تعني قطعة أثاث بأدراج ذات أقفال أو غرفة من ألواح الخشب مثل الكاميرينو، شائعةً في بيوت الأثرياء. أمّا في بريطانيا، فكانت مفردة cabinet تعني الخزانة، وهي مشتقة من الكلمة اللاتينية clausum، أي "المُغلَقة"، بما يدلّ على الطبيعة الخصوصية للمكان. أمّا في باقي أنحاء أوروبا، فإنّ المجموعات الخاصّة للأشياء المتنوعة كانت تُعرَف باسم cabinet de curiosités أو Wunderkammer، وتعني خزانة الفضول. كان من بين أشهر المجموعات في القرون التالية تلك التي

1 George R. Marek, *The Bed and the Throne: The Life of Isabella d'Este* (New York: Harper and Row, 1976), p. 164.

اقتناها رودولف الثاني في براغ، وفرديناند الثاني في قلعة أمبراس في إنسبروك، وأولي وورم في كوبنهاغن، وبيتر الأكبر في سانت بطرسبرغ، وغوستاف أدولفوس في ستوكهولم، والمعماري سير هانس سلاون في لندن. مدعوماً برجال كهؤلاء، وجد الفضول مكانه رسميّاً في البيوت.[1]

في الفترات التي شَهِدت نقصاً في السيولة المالية، لَجأ جامعو الفضول إلى أجهزة عبقرية. عام ١٦٢٠ لم يكُن ما جمَعهُ الباحث كاسيانو دال بوزو في بيته في روما يحتوي على الأعمال الفنية الأصلية أو النماذج الأصلية المصنوعة يدوياً للأبنية المشهورة أو أنواع التاريخ الطبيعي التي سعى خلفها أقرانه من الأثرياء، وإنّما رسومات رسَمها فنّانون محترفون اشتملت على أنواع الأشياء والمخلوقات والآثار الغريبة كافة. وقد دعا كاسيانو متحفه بالمتحف الورقي. هنا أيضاً، كما في حالة حُجرةِ إيزابيلّا ومجموعة عائلة ترادیسانت، كان التصميم المهيمِن والنظام السائد شخصيان، وأشبه بصورة طبيعية ونفسية متكاملة (نظرية الجشطالت) يخلقها التاريخ الشخصي للمرء مضافاً إليها سمة أخرى هي أنَّ الأشياء نفسها لم تعد بحاجة أن تكون هي الأشياء الحقيقية نفسها ، إذ يمكن الآن استبدالها بتصويراتها المتخيَّلة. ولأنَّ هذه التصويرات كانت أرخص وأسهل بكثير من الإتيان بأصولها، أتاح المتحف الورقي الفرصة حتى لمن هم متوسّطو الإمكانات ليصبحوا من جامعي المقتنيات. وباستعارته مفهوم الواقع البديل من الأدب، حيث تعادل تمثيلاتُ التجربة التجرُبةَ نفسها، مَكّنَ المتحف الورقي الجامعين من حيازة نسخةٍ عن الكون في بيوتهم. لكن القبول بترديد نقد الباحث الأفلاطوني الجديد مارسيلِيو فيشينو، الذي قال في القرن الخامس عشر: "بئس أولئك الذين يفضّلون نُسَخ الأشياء على الأشياء الحقيقية نفسها"[2]، لم يكن محطّ

1 Francis Bacon, *Gesta Grayorum* (1688) (Oxford: Oxford University Press, 1914), p. 35; Roger Chartier, ed. *A History of Private Life*, vol. 3: *Passions of the Renaissance*, trans. Arthur Golhammer (Cambridge: Harvard University Press, 1989), p. 288; Patrick Mauries, *Cabinets of Curiosities* (London: Thames and Hudson, 2011), p. 32.

2 Lorenza Mochi and Francesco Solinas, eds. *Cassiano dal Pozzo: I segreti di un Collezionista* Rome: Galleria Borghese, 2000), p. 27; Marsilio Ficino, *Book of Life*, trans. Charles Boer (Irving, Tex.: Spring, 1980), p. 7.

إجماع، إذ إنَّ بعضهم اعترضوا على ذلك القول.

إنَّ فكرةَ جمع نُسَخِ الأشياء فكرة قديمة جداً. أدرَكَ الملوك البطالمة استحالة جمع العالِم الذي نعرفه بأكمله داخل حدود مصر، لذا خطَرت لهم فكرة أن يجمعوا في الإسكندرية، داخل جدران مبنى واحد، كلّ ما أمكن الحصول عليه من تمثيلات للمعرفة العالمية، وأصدروا الأوامر لرفد مكتبتهم الكونية بما تيسّر من لفائف (طومارات) وألواح أمكَنَ اقتناؤها أو نسخُها أو سرِقتها. كان لزاماً على أيّ سفينةٍ ترسو في ميناء الإسكندرية أن تتنازل عن كتابٍ حتى يُمكن أخذ نسخة عنه ثمّ يعادُ إلى صاحبه (ربّما تعادُ النسخةُ لا الأصل). ويُعتَقَد أنَّ مكتبة الإسكَندرية، في ذروةِ شهرَتِها، كانت تحتوي على نحوِ نصف مليون طومار.[1]

إنَّ مشروع إقامة مكانٍ منظَّم لعرض المعلومات مشروعٌ محفوفٌ بالمخاطر دوماً، ذلك أنَّ الترتيبات، كما الحال في أي إطارٍ أو سقالة، مهما كانت محايدةً في نياتها، فإنّها دائماً ما تؤثّر في المحتوى. على سبيل المثال، سوف تُقرأُ قصيدة جامعة مانعة كنصّ ديني أو مغامرةً خيالية أو قصيدة، بِقدْر ما تُتَرجِمُ مكتبة كونية من النصوص المحفورة أو المكتوبة بخط اليد أو المطبوعة أو الإلكترونية كل نوعٍ من هذه النصوص المجتمعة تحت سقفها إلى لغة الإطار الذي يجمع تلك المحتويات. ليس هنالك من معنى يخلو من أثرِ هيكله.

كان الوريث الروحيّ للبطالمة الإسكندرانيّين رجلاً استثنائياً يدعى بول أوتليه، وهو مولودٌ في بروكسل في ٢٣ آب/أغسطس ١٨٦٨ لعائلة تعمل في القطاع المصرفيّ وتخطيط المدن. أظهر أوتليه في طفولته اهتماماً ملحوظاً بترتيب الأشياء بدءاً من ألعابه وكتبه وحيواناته الأليفة. وكانت لعبته المفضّلة التي شاركَ فيها شقيقه الأصغر هي مَسكُ دفاتر المحاسبة وترتيب الديون والأرصدة في أعمدة أنيقة وتعبِئة الجداول الزمنية واللوائح. كذلك، أحبّ بول رسم مخطّطاتٍ للنباتات في الحديقة ورصفَ صفوفٍ من الأقلام للحيوانات

1 Luciano Canfora, *La biblioteca scomparsa* (Palermo: Sellerio, 1987), p. 56; Mustafa El-Abbadi, *La antigua biblioteca de Alejandrṣa: Vida y destino*, translated from the Arabic by Jose Luis Garcia-Villalba Sotos (Madrid: UNESCO, 1994), p. 34.

التي في الفناء. وبعد انتقال العائلة المؤقت إلى جزيرةٍ متوسطية صغيرة قبالة الساحل الفرنسي، بدأ أوتليه جمع مجموعة من الأشياء الحيّة وغير الحيّة – أصداف ومعادن ومستحاثّات وعُملات رومانية وجماجم حيوانات – بنى بها خزانة فضوله الخاصّة. وفي الخامسة عشرة، أسّس بالتعاون مع عدد من زملاء دراسته الجمعية الخاصة للجامعين، وأشرف على تحرير مجلة لأعضائها اختار لها اسماً صارِماً هو **العلم** *La Science*. في تلك المدة نفسها، اكتشف أوتليه **موسوعةَ لاروز الفرنسية** *Encyclopédie Larousse* في مكتبة أبيه، وقد وصفها لاحقاً بـ"كتابٍ يشرحُ كلّ شيء ويحتوي جميعَ الأجوبة".[1] مع ذلك، كانت الموسوعة، على كثرةِ مُجلّداتها، متواضعةً في نظرِ الفتى، وبدأ أوتليه مشروعه الذي سوفَ يُبصِرُ النور بعد عقودٍ لاحقة، وهو إعداد موسوعةٍ شاملة لا تقتصر محتوياتها على الأَجوبة والشروحات، وإنّما تضمّ في دفّتَيها مُجمَل التساؤل البشري.

عام ١٨٩٢، التقى أوتليه الشاب بهينري لافونتين، الذي سينال "جائزة نوبل للسلام" سنة ١٩١٣، وذلك لجهوده في دعم حركة السلام العالمي. توطّدت العلاقة بين الرّجُلين، ومِثلَ بوفارد وبيوشيت، عندَ فلوبيير، وهما اللذان يبحثان عن المعلومات إلى ما لا نهاية، فإنَّ أوتليه ولافونتين سوف يَجرُدان المكتبات والأرشيفات للحصول على مجموعة هائلة من الموارد البيبلوغرافية في ميادين المعرفة كافة. وبوحيٍ من نظام التصنيف العشري للمكتبات، الذي اخترعه الأميركي ميلفين ديويّ عام ١٨٧٦، قرّر أوتليه ولافونتين استخدام نظام ديوي على مستوى بيبلوغرافي عالميّ، وخاطَبا ديوي برسالةٍ يستأذنانه فيها. نتج عن ذلك تأسيس "المكتب الدولي للبيبلوغرافيا" في ١٨٩٥، وقد اتّخذ من بروكسل مركزاً له، لكن بوجود مراسلين في دولٍ عدّة. وفي السنوات الأولى لوجود المركز، اختزل جيشٌ من الموظفات الإناث الشابّات محتويات الكاتالوجات في بطاقات فهرسةٍ بمقاس ١٢,٥ × ٧,٥ سم، وبمعدّل ألفي بطاقة في اليوم تقريباً. وعام ١٩١٢، وصل رقم البطاقات التي احتواها المكتب إلى ما يزيد

1 Otlet, quoted in Francoise Levie, *L'Homme qui voulait classer le monde: Paul Otlet et le Mundaneum* (Brussels: Impressions Nouvelles, 2006), p. 33.

عن عشرة ملايين فضلاً عن مئة ألف من الوثائق الأيقونية التي احتوت على صور فوتوغرافية إلى جانب أوراق العرض الشفافة ولقطات الأفلام وبكراتها.

آمن أوتليه بأنَّ السينما إلى جانب التلفاز المُختَرَع للتوّ (لكن قبل أن يصبح شعبيّاً) سوف يصبحان الوسائل التي ستُعرَضُ من خلالها المعلومات في المستقبل. ولتعزيز هذه الفكرة، طوّر آلةً عظيمة (تشبه الميكروفيلم) كانت تَنسَخ الكتب إلى صور وتعرض صفحاتها على شاشة، وقد أسمى اختراعه ذاك bibliophote [كتابٌ معروض]، وتخيّلَ إمكانية وجود كتُبٍ ناطقة، وأخرى تُبَثُّ عن بُعد، وأخرى ثلاثية الأبعاد –قبل خمسين عاماً من اختراع المجسمات الثلاثية الأبعاد hologram – سوف تكون متاحةً للناس في بيوتهم مثلَ الإنترنت اليوم. كان أوتليه يدعو تلك الأدوات "بدائل الكُتُب".[١]

لتصوُّر المدى الذي يتسع له نظام ديوي العشريّ لدى استعماله في المتاهة الضخمة للوثائق، رسَمَ أوتليه جدولاً شبّه فيه نظام ديوي بالشمس التي تنتشر أشعّتها وتتكاثر كلّما تراجعت عن المركز محتضنةً فروع المعرفة البشرية كافّة. يُشبِه المخطط الذي رسمه أوتليه على نحوٍ بديع رؤيةَ دانتي النهائية إلى الدوائر الثلاث المضنية، مجتمعةً في كلٍّ واحد، وهي تنشر أنوارها الموّحدةَ عبر الكون، ومشتملةً على كلّ شيء وهي كلّ شيء.

> يا نوراً سرمديّاً، في ذاتك تقيم
> وحدك تفهم نفسك ونفسك تفهمُك
> سامعاً نفسك، ضاحكاً لها ومحبّاً إيّاها![٢]

كان أوتليه جامعاً حريصاً دوماً، كما أنّ أرشيفه الكوني الذي حلم به لم يتجاهل أيّ شيء أبداً. وكما احتفظ اليهود في جنيزة[٣] القاهرة بأيّ قُصاصة من الورق

---

١ المصدر السابق نفسه، ص.١٠٧-٢٧١.

2 *Paradiso,* XXXIII:124–126, “O luce etterna che sola in te sidi, / sola t’intendi, e da te intelleta / e intendente te ami e arridi!”

٣ الجنيزا أو الجنيزة (تلفظ بالجيم المصرية) مجموعة الأوراق والوثائق التي لا يجوز إبادتها أو إهمالها وفقا للديانة اليهودية، وخصوصاً إذا ضمت اسم الله بين ثناياها، وإنما تخزن في

ربّما ضمّت اسم الربّ في ثناياها دون علمهم، كذلك احتفظ (هوَ) بكلّ شيء.[1]
وكمثالٍ بسيط، قبل ذهابه لقضاء شهر العسل عام ١٨٩٠، توجّه الشاب أوتليه وعروسه لوزنِ نفسَيهما في مجمّعٍ تجاري باريسيّ يُدعى Grands Magasins du Louvre أأوت، وكما كُتب على البطاقات التي طُبِعَت بعد الوزن، كان وزن أوتليه يشير إلى ٧٠ كلغم، ووزن زوجته ٥٥ كلغم، وقد حَفظَ أوتليه البطاقات باعتناء في مظاريف من السيلوفان، ويمكن إلى اليوم مشاهدتها في صندوق من الورق المقوّى يحتوي على أوراق أوتليه وبطاقاته المتنوّعة. "أنتَ ترى الملحقات كأنها أساسيّات"، هذا ما قالهُ له أحد أصدقائه، وهو تفسيرٌ مفيد في شرح فضول أوتليه النَّهِم.[2]

قادَ الجمعَ إلى الفهرسة والتصنيف. يذكُرُ جان، حفيدُ أوتليه، أنّه ذات يوم بينما كانا يمشيان معاً على الشاطئ، صادفا عدداً من قناديل البحر جَرفَتها المياه إلى الرمل. توقّف أوتليه وجمَعَ القناديل على هيئة هرم، ثمَّ أخرج بطاقةً فارغة من جيب سُترته ودوّنَ فيها تصنيفَ هذه المخلوقات وفق "المكتب الدولي للبيبلوغرافيا"، وهو "٥٩٣٣"، حيث يشيرُ الرقم ٥ إلى فئة العلوم العامة، والرقم ٩ إلى علم الحيوان، والرقم ٣ إلى الجوفمعويّات، فيما أضيف الرقم ٣ الأخير ليرمز إلى قنديل البحر. بعد ذلك، ثبّت أوتليه البطاقة في أعلى الكومة الهلاميّة، ثمَّ واصلا المسير.[3]

دفع شغف أوتليه التنظيميّ إلى مساندته المشروع اليوتوبيّ للمعماري النرويجيّ هيندريك أندرسن في تصميم مدينةٍ مثالية تكون بمنزلة مركز عالمي للسلام والوئام. كان هناك عدّةُ أماكن مقترَحة: ترفورين في مقاطعة فلاندرز، فيوميتشينو قربَ روما، القسطنطينية، باريس، برلين، وأحد المواقع في جيرسي. أثار هذا الحلم الطّموح الكثير من الشكوكية في أوساط السياسيين وكذلك

غرفة معزولة في الكنيس أو المعبد لأجيال. (المترجم)

1 See Adina Hoffman and Peter Cole, *Sacred Trash: The Lost and Found World of the Cairo Geniza* (New York: Schocken, 2011).

2 Quoted in Levie, *L'Homme qui voulait classer le monde*, p. 72.

٣ المصدر السابق نفسه، ص.٦٩-٧٠.

المثقفين. استهجنَ هنري جيمس، وهو صديق أندرسن وأحد المعجبين بالمنحوتات النرويجية، فكرة مخطّط ضخم كهذا، وفي رسالة بعثها إلى أندرسن، وصَفَ جيمس صديقه بأنّه مصاب بجُنون العظَمة قائلاً: "كيف لي أن أغامرَ بالوقوف إلى جانبك ولو حتى مساندتك بحرفٍ واحد في الوقت الذي تُحطِّمُ فيه بالنسبة إلي أيّ شيء رائع أو على علاقة بأي حال من أحوال الواقع في هذا العالم المُضجِر؟" لا بدّ أنّ جيمس لم يُفاجَأ، لأنّه أظهر فهمه العميق بصفته روائياً للشخصية المهووسة بداء العظمة. عام ١٨٩٧، شرّحَ في روايته التي هي بعنوان *Spoils of Poynton* [**غنائم بوينتون**]، هَوَس السيدة غيريث بمقتنياتها من الخردوات التي جمعتها على امتداد سنوات في بيتها المذهل: بوينتون. وكما يذكر جيمس في روايته: "لقد دلّ بناؤها بيتا كهذا على أنّ لديها ما يكفي من الكرامة للدفاع عنه بشراسة أمام أي تهديد" كانت مدينة آندرسون الفاضلة مثل تلالِ البيانات التي جمعها أوتليه في المكتب، ومثل بيت بوينتون بالنسبة إلى السيدة غيريث: وحدة متكاملة من الأشياء التي هي أثمن من أن تكترِث لأي لوم أو عتاب. "ثمّة في البيت أشياء كدنا أن نجوع حتى حصلنا عليها!"، تقول السيدة غيريث، "كانت تلك الأشياء دِيدَنَنا، كانت حياتنا، بل إنّها كانَتنا!". وكما أوضح جيمس بما لا يقبل اللبس، فإنّ تلك "الأشياء" مثّلَت بالنسبة إلى غيريث حاصل مجموع العالم. وبالنسبة إليها فقط، إنّ مجموع العالم كان مجموعة من نوادر الأثاث الفرنسي والصيني الشرقيّ.

كانت غيريث تقبل "تخيُّلَ أناسٍ ليس لديهم أشياء، لكنها لم تكن تصدّق أنَّ هنالك من لا يرغبون في الأشياء أو لا يفتقدونها".[1] مثلَ أوتليه، كان لأندرسن مزاج كمزاج غيريث، وبهذا، فإنّ انتقادات جيمس ذهبت أدراج الرياح.

أصبح أوتليه مهووساً بالمشروع الذي أطلق عليه اسمَ موندانيوم Mundaneum، والذي وفقاً لتصوّره له سيجمع ما بين: المتحف والمكتبة والقاعة الكبيرة والمبنى

1 Henry James, Letter of 4 April 1912, in *Letters*, vol. 4, ed. Leon Edel (Cambridge: Harvard University Press, 1984), p. 612; Henry James, *The Spoils of Poynton* (London: Bodley Head, 1967), pp. 38, 44.

المستقل المخصص للبحث العلمي. وقد عرض أن يتمّ بناؤه في جنيف تحت شعار "تصنيف كلّ شيء، من الجميع وللجميع" وقد حظي المشروع بدعم أشهر معماريّي ذلك العصر، وهو تشارلز إدوارد جينيريه غريس، المعروف على نطاقٍ أوسع باسم لي كوربوزييه، إذ رسم كوربوزييه مخطّطاً جسوراً لمدينة أوتليه، كما عرض المليونير الاسكتلندي-الأميركي آندرو كارنيجي تمويل المشروع. لكن انهيار وول ستريت عام ١٩٢٩ قضى على أيّ أملٍ بتمويل أميركي، وأصبح مشروع أوتليه الفاضل في طيّ النسيان.[1]

مع ذلك، إنّ تصوّر الفكرة الأساسية للموندانيوم الذي يحتوي مجموعات متنوعة كان على أساس أن تكون محتوياته جزءاً من جسم عالمي وتوثيقيّ واحد، وكمسح موسوعيّ للمعرفة البشرية، وكمستودع ثقافي ضخم من الكتب والوثائق والفهارس والأشياء العلمية، التي ستنجو إلى الأبد في القوائم المتسلسلة مختبئةً بعيداً في قصر Palais du Cinquantenaire في بروكسل إلى سنة ١٩٤٠[2] وفي ١٠ أيار/مايو من ذلك العام، أُرغِمَ أوتليه وزوجته على التخلّي عن مقتنياتهما الثمينة والبحث عن ملجأ في فرنسا إثرَ غزو الألمان بلجيكا. وبعدما يئسَ من إنقاذ كونه المرتّب والمصنّف، بعث أوتليه رسائل استرحام إلى المارشال بيتين والرئيس روزفيلت وحتى هتلر نفسه. لكن جهوده باءت بالإخفاق، إذ فُكّك القصر الذي احتوى مجموعة مقتنياته، ونُقلَت قطع الأثاث التي صمّمها بشغفٍ وحبّ إلى قصر العدل، فيما وضعَت الكتب والوثائق في صناديق وحُفظَت بعيداً. وبعد عودة أوتليه إلى الديار، إثرَ تحرير بروكسل في الرابع من أيلول/سبتمبر ١٩٤٤، اكتشف أنَّ بطاقاته المفهرَسة وملفاته المصوّرة قد استُبدلَت بمعرض من "الفنّ الجديد" للرايخ الثالث. لقد دمّرَ النازيّون ستين طنّاً من الدوريّات المؤرشفة في المكان، فيما اختفت مئات الآلاف من مجلّدات المكتبة المرتّبة بعناية، ثمّ كان أن قضى بول أوتليه مفطور القلب عام ١٩٤٤

1 Levie, *L'Homme qui voulait classer le monde*, p. 225.

2 Quoted in W. Boyd Rayward, "Visions of Xanadu: Paul Otlet (1868–1944) and Hypertext," *Jasis* 45 (1994): 242.

بعد وفاته، تم تخزين بقايا مشروعه الضخم في بروكسل داخل معهد d'Anatomie (التشريح) الذي لم يكن ملائماً لهذا الغرض. وقد ظلّت أشلاء المجموعة مشرّدةً من مكان إلى آخر، إلى أن حطّت بها الرحال في مستقرّها النهائي والآمن في مخزنٍ مُرمَّم في مدينة مونس البلجيكية يعود تاريخه إلى الثلاثينيّات، إذ أعاد الموندانيوم فتح أبوابه من جديد عام ١٩٦٦، بعدما أصبح معروفاً بشقّ الأنفس.[1]

ربما يمكن العثور على تفسير لِهَوسِ أوتليه في مذكّرات يومياته لسنة ١٩١٦، يقول فيها إنّه بعد معاناته مع مرضٍ ألمّ به في مراهقته (مزيج من الحمّى القرمزية والدفتيريا والتهاب السحايا والتيفوئيد) فقَدَ ذاكرته النَّصِّية ولم يعد قادراً على حفظ القصائد أو المقاطع النثرية. ولمداواة هذا الدّاء، يوضِحُ أوتليه، "تعلّمتُ تصحيح ذاكرتي بالعقل".[2] حين لم يكن قادراً على تذكّرِ الحقائق والأرقام بنفسه، ربّما تخيّل أوتليه مكتبه الدولي للبيبلوغرافيا أو موندامنيومه كنوع من الذاكرة البديلة التي يمكن بناؤها عبر البطاقات المفهرَسة والصور والكُتب والوثائق الأخرى. من المؤكّد أنَّ أوتليه أحبَّ العالم وتاقَ إلى معرفة كلّ شيء عن أشيائه، حتى أنّه، كما المذنب الذي يصفه فيرجيليو، أخطأ في توجيه حبّه نحو هدفٍ خطأ أو بالغ في حماسَته. يبقى الرجاء أنَّ الربّ الذي آمن به سيجد في قلبِ الزّميلِ الكاتالوجِيّ ما يدعو إلى الصّفح عنه.

عام ١٩٧٥، كتَب خورخي لويس بورخيس، ربّما بوحيٍ من شخصية أوتليه، قصّةً طويلةً بعنوان **الكونغرس**، وفيها رجلٌ يحاول تجميع موسوعة لا يفوتها شيءٌ مما على الأرض.[3] لكن في نهاية المطاف تَثبُتُ استحالةُ إنجاز تلك النسخة الافتراضية للعالم، أو قلة جدواها كما يستنتج الرّاوي، لأنَّ العالم موجودٌ مسبقاً لسعادتنا ولحزنِنا. في الصفحات الأخيرة من القصة، يصطحب الموسوعي الطّموح زملاءه الباحثين في جولةٍ بالحصان والعربة في ربوع بوينس آيرس،

1 Levie, *L'Homme qui voulait classer le monde*, pp. 293–308.

٢ المصدر السابق نفسه، ص.٤٧–٤٨.

3 Jorge Luis Borges, "El congreso," in *El libro de arena* (Buenos Aires: Emece, 1975)

لكنَّ المدينة التي يشاهدونها الآن، ببيوتها وأشجارها وأُناسها، ليست أجنبيّةً أو فريدة بالنسبة إليهم، لأنّها من صُنعهم، إنها المدينة التي حاولوا خلقها بجسارة، والتي اكتشفوا الآن فجأةً وبمنتهى العَجَب أنّها دوماً كانت موجودةً هناك من قبل أن يفكّروا في إيجادها.

١٥

ماذا بعد؟

ذاتَ يومٍ في التسعينيّات، وبينما كنت في زيارةٍ إلى برلين، اصطحبني الكاتب ستان بيرسكي لمشاهدة لوحة للفنّان الألماني لوكاس كراناش الأكبر، وهي المعروفة باسم ينبوع الشباب Fountain of Youth في متحف Gemäldegalerie. هي لوحة متوسطة الحجم على قماش كانفاس، وتُصوِّر بتفصيلٍ عظيم بركة سباحة مستطيلة الشكل، وتُرى من منظورٍ مرتفع قليلاً مملوءة برجالٍ ونساء يرفلون في سعادةٍ غامرة، فيما يظهر من هم أكبر سنّاً إلى يسار اللوحة يصلون في عرباتٍ تجرّها الخيل وأخرى يدفعها البشر. أمّا الشباب، فيخرجون عراة من الجانب الآخر للبركة حيث تنتظرهم سلسلةٌ من الخيام الحمر تشبه آلات الاستحمام التي كان حيوان لويس كارول الأسطوري (سنارك) مولعاً بها على نحوٍ مفرِط.

قادتنا لوحة كراناش، ستان وأنا، إلى نقاشٍ حولَ هل كنّا نرغبُ في إطالة حياتنا لو أُتيحَ لنا خيار كهذا. قلتُ إنَّ النهاية المنظورةَ لم تكُ تخيفني أو تُقلقُني، بل على العكس لطالما راقتني فكرة أن أحيا واعياً بالخاتمة، وقد شبَّهتُ الحياة الخالدة بكتابٍ لا نهايةَ له، فمهما كان له من السّحر، سيُصبِحُ مُضجِراً في نهاية المطاف. أمّا صديقي ستان، فجادل بأنَّ الاستمرار في العيش، ربّما إلى الأبد (شريطةَ أن

يكون المرء بصحّة تامّة ومن غير عاهة)، سيكون أمراً رائعاً. فالحياة، كما قال، كانت ممتعةً للغاية، لدرجة أنّه لم يرغب في نهايتها.

يومَ خُضنا في ذلك الحديث، لم أكن قد بلغتُ الخمسين بعد، لكنني بعد خمسة عشر عاماً، ازدَدتُ قناعةً في أنَّ حياةً بلا نهاية هي حياةٌ غير جديرةٍ بالعيش. لا يتعلق الأمر باعتقادي أنّه لا يزال في حياتي بِضعة عقود، إذ من الصعب أن أكون متيقّناً من ذلك وأنا لا أقبِضُ على المجلّد كاملاً بيدَيّ، لكنّني شبه متأكّد أنّني في أحد الفصول الأخيرة. لقد حدث الكثير: جاءت فصولٌ كثيرةٌ ووَلّت، ارتدَت أماكن عدة حتى أنني لا أحسَبُ أنّ بمقدور الحكاية أن تستمرّ لعدّة صفحات من غير أن تتلاشى إلى ثرثرة مُهَلهَلة.

"إنَّ أيّام حياتنا"، كما يُخبِرُنا مرتِّل المزامير، "هي ستّون وعشرة؛ ومع أنَّ الرجال يبلغون ثمانينهم وهم في بعض العزم، فإن عزيمتهم وقتئذ ليست سوى شقاء وغمّ، وسُرعانَ ما تذوي لينطفئوا أيضاً". يفصلني الآن أقلّ من عقدٍ عن ذلك الرقم الذي بدا لي، حتى وقتٍ قريب، نائياً كبُعد آخر أرقام الثابت الرياضيّ. أُدرِكُ الآن، في ما أسمّيه شيخوختي، أنَّ جسدي ما زال يرمي ثِقَله على كاهل عقلي الواعي، ولكأنّهُ يغارُ من انتباهي لأفكاري ويحاول محاصرتَها بالقوّة الغاشمة. لقد كنتُ حتى الأمس أتخيّلُ أنَّ سُلطةَ جسدي اقتصرت على زهرة الشباب، وأنّني كلّما نضّجت وازددت رشداً، توطّدت سُلطَةُ عقلي عليّ. وبسبب ما اعتقدته حول هاتَين السُّلطَتين، الجسد والعقل، ولِما كان لهما من هيمنة متساوية على حياتي، فقد تخيّلت أنهما سوف تواصلانِ تبادل حُكمِهِما بإنصافٍ ومن غير ضوضاء، في مداولَةٍ سلسة واحدة تلوَ أخرى.

أحسب أنّ الأمر قد بدأ كما يأتي: في مراهقتي، وكذلك في أولى مراحل بلوغي، بدا ذهني مشوّشاً ومرتاباً ومتطفّلاً على الحياة الهانئة لجسدي؛ وهو سيّد تلك المرحلة الذي كان يقطِفُ المسرّةَ أنّى وجَدَها. لكنَّ المفارقة أنَّ جسدي آنذاك كان يشعر بأنّه أقلّ مناعةً من أفكاري، وقد اقتصر حضوره على حواسي المصطفاة، كأن أتنشّق نسمات الصباح العليلة أو أطوف بشوارع المدينة ليلاً، متناولاً فطوري تحت ضوء الشمس أو حاضناً جسد حبيبتي في العتمة. حتى

القراءة بحد ذاتها كانت نشاطاً حسيًّاً: فاللمس، والشمّ، والنظر إلى الكلمات في الصفحة، جميعها كانت أساسيّةً في العلاقة مع الكتُب.

أمّا الآن، فإن التفكير هو طريق المسرّات الأوسع، كما أنَّ الأحلام والأفكار تبدو أثرى وأكثر وضوحاً من أيّ وقتٍ مضى. يرغب العقل في أن يُترَكَ على سجيّته، لكن الجَسدَ الهَرِم، مثلَ طاغيةٍ مخلوعٍ يأبى أن يطلِق له العنان، ويُصرّ على مواصلة التدخّل والاهتمام، والقرصِ والخدش، والضغط والعويل، وإلاّ فإنّه سيهوي في قاعٍ من الخدَرِ أو الإعياءِ غيرِ المبرّر. ثمّةَ حرقةٌ في الساق، قشعريرة في العظم، يدٌ تُمسِكُ عن العمل، ألمٌ غامض في مكان ما من القناة الهضمية، تُشغلُني جميعها عن الكُتُب والمحادثة وحتى عن التفكيرِ أيضاً. أيّام الشباب دوماً شعرتُ أنني بمفردي، حتى وأنا في صحبة آخرين، ذلك أنَّ جسدي لم يُعكّر صفوي قطّ، ولم يكن أبداً بالشّيء المنفصلِ عنّي كشبيهٍ مُخجِل، بل كان أنا كُلّي، تماماً، وعلى نحوٍ لا يتجزّأ، مُتفرّداً وحصيناً وبلا ظلّ كجسدِ بيتر شلَميل[١]. والآن، حتى حين أكون وحيداً، فإنّ جسدي يكون إلى جواري، مثل ضيف ثقيل، يُحدثُ جلَبَةً كلّما أردت أن آوي إلى النوم، ويميلُ على جانبي كلّما جلستُ أو همَمتُ بالسّير.

في حكايةٍ من حكايات الإخوة غريم أحببتها أيام طفولتي، ينطرح الموتُ أرضاً على طريقٍ ريفيّ ويُنقذُه فلاّحٌ شاب. وللتعبيرِ عن امتنانه للفلاّح، فإنَّ الموت يقطع له وعداً يقول فيه: "بما أنّه ليس لي أن أُعفيكَ من الموت، إذ إنّهُ مُقدّرٌ على البشر أجمعين، فإنّني قبل أن آتي لأقبِضَ روحَك، سأحرِصُ على أن أبعَثَ رُسلي إليك" وبعد سنواتٍ عدّة، يطرُق الموت باب الفلاّح. بِدَورِه، يُذكّر الرجل المرتعد الموتَ بوعده. "لكن، ألم أبعث لكَ رُسُلي؟"، يسأله الموت، "ألم تأت الحمّى وتصفَعك وتهزّك ثم تطرحكَ في الفراش، أو لَم يُطوّح برأسك الدُّوار؟ أما وخَزَت التشنّجات أطرافك أم أنَّ ألم أسنانك لم يقرص خَدَّيك؟ وقبلَ ذلك كلّه، ألم يُذكّركَ شقيقي النوم كلّ ليلة بي؟ ألم تتمدّد كلَّ عشيّة كأنّك ميّت؟"

يبدو أنّ جسدي يُرحّب بهؤلاء الرّسل كلَّ يومٍ مُتأهّباً لاستقبالِ سيّدِهم يوماً ما.

---

١ شخصية روائية من رواية تحمل الاسم نفسه وهي من تأليف الروائي وعالم النبات الألماني أدلبرت فون كاميسو، وقد نشرها عام ١٨١٤. (المترجم)

لا يُقلقُني احتمال الرّقاد الطويل، كما أنّ فكرته أيضاً تغيّرت بالنسبة إلي، إذ إنّ فكرة الموت كانت في شبابي مجرّد جزءٍ من الخيال الأدبيّ، ذلك الحادث الذي ألَمَّ بزوجات الآباء وبالأبطال الأشدّاء، أو ما حدث للبروفيسور الشرير موريتاري وللشجاع ألونسو كويجانو. عادةً ما كنتُ أتوقّعُ نهاية الكتاب الذي أقرؤه (إذا كان جيّداً بالطبع) وآسفُ لها، لكنني لم أستطع أن أتخيّل احتمالَ نهايتي، إذ كنتُ أشعُرُ بخُلودي حالي حال جميع الشباب. لقد حَسبتُ أنّني مُنحتُ وقتاً بِلا أَجَل. وكما تُعبِّرُ ماي سوينسون عن هذه المسألة:

أيمكِنُ أنَّ صيفاً واحداً فقط، مرَّ وأنا ابنةُ عشرِ سنين؟
كم كان طويلاً، إذاً، ذلك الصيف.

ما أقصَرَ صيفَ هذه الأيّام، إذ لا نكادُ نُخرِجُ المقاعد إلى الحديقة حتى نُعيدَها إلى المخزن مرّةً أخرى. نُعلِّقُ أضواءَ عيد الميلاد لما نحسبُه بِضعَ ساعات، وإذْ بالسنة تنقضي وتليها أخرى ويتبعهما عقدٌ بحاله. لا يَشغلُني هذا الاندفاع، فأنا معتادٌ الخَطو السريع للصفحات الأخيرة من القصّة التي استَمتَعتُ بها. أشعُرُ بأسفٍ خفيف، ذلك صحيح. فأنا أعي أنّه سوفَ يتعيَّنُ على أولئكَ الذين نشأتُ وأنا أعرفهم عن كَثَب، قول كلماتهم القليلة الأخيرة، وتأدية آخر إيماءاتهم، والدوران لمرّة واحدة وأخيرة حول الحصنِ المنيع، أو الانجراف بعيداً في ضباب البحرِ مربوطينَ إلى ظهرِ حوت. ولكنَّ كلَّ ما يلزمُ ترتيبُهُ قد رُتِّب، وكلّ ما كان عليه أن يظلَّ مُعلَّقاً سيبقى كذلك. أعرِفُ أنَّ لي كُرسيّاً مريحاً، وأنَّ رسائلي تُجاب، وأنَّ كُتُبي تجلسُ في مكانها الصحيح، وأنَّ كتابَتي اكتَمَلَت على نحوٍ مّا (إنّما ليسَ قراءاتي، فذلك شأن الحيوان، لا يشبَع) وها هِيَ قائمةُ "ما يجبُ فعلُه" تقفز أمام عينَيّ، ولا تزال فيها مهمات كثيرةٌ ليس إلى جانبها كلمة "تَمّ"، لكن تلك المهمات كانت هكذا دوماً، وستبقى مهما حاولت، ذلك حالُ مكتبتي أيضاً، إذ إنَّ قائمةَ "ما يجب قراءته" مصمَّمةٌ حتى لا تنتهي هي الأخرى.

يقول التلموديّون إنَّ الوصفةَ الناجعة ليتأكّد المرءُ أنَّ اسمهُ مدوّنٌ في كتاب الحياة قولاً وفِعلاً هي أن ينقشه بنفسه وأن يكون هو ذلك النّقش. في ضوءِ هذا

القول، ومما يمكن لي تذكّره، كنتُ في ما مضى أكتبُ اسمي بكلمات الآخرين، متلقّياً إملاءات أولئك الكُتّاب (مثلَ ستان بيرسكي) الذينَ لِحُسنِ الطالع ساعدتني مؤلّفاتهم في أن تكون لي كلماتي الخاصّة. يعترِفُ بتراك في واحدةٍ من رسائله بأنّه قرأ فيرجيليو وبوثيوس وهوراس، ليسَ لمرّةٍ واحدة، وإنّما لآلافِ المرّات، وأنّه إذا ما توقّف عن قراءتهم الآن إلى آخر حياته (كان في الأربعين حين كتب قوله هذا)، فإنَّ كُتُبهم سوف تبقى داخله، لأنّها كما يقول: "ضرَبَت جذورها عميقاً في قلبي، حتى صرتُ في الغالب أنسى من كتبَها، وأصبحتُ كمن يظنّ نفسهُ مؤلّف كتاب كان قد قرأه مرّاتٍ ومرّات، واحتفظ به لوقتٍ طويل". ها أنا أردّد كلماته. لقد فَهِمَ بتراك القناعةَ العميقة للقرّاء في أنّه ليس هنالك من كتابٍ بمؤلِّفٍ واحد؛ ثمّةَ نصٌّ أوحدٌ فقط، مجزّأ ولا نهائي، نطالع صفحاته من غير أن نعبأ بالمفارقة التاريخية أو بدعاوى البيروقراطية الشعريّة. منذ بدأتُ أقرأ وأنا أعرف أنّني أفكّر في الاقتباسات وأنّني أكتب بما كتَبهُ الآخرون، وأنّ أقصى طموحي هو خلطُ الأوراق ثمّ إعادةُ ترتيبها. إنني لأجِدُ في هذه المهمّة بالغ الرّضا، كما أنّني مقتنعٌ تماماً أنَّ ما من رضا يدوم إلى الأبد.

إنَّ تخيُّلَ موتي أسهلُ عليَّ من تخيّلِ موت العالم، فرغم تكهّنات الخيال العلمي وعلم اللاّهوت، فإن من الصّعب علينا تصوّرَ نهاية العالم من موقعنا الأنانيّ؛ إذ كيفَ تبدو الخشبة بعد أن يغادر الجمهور؟ كيف سيبدو المشهد بعد آخر لحظةٍ في الوجود حين لن يكون هنالك من يَرى؟ تُبَيّنُ هذه الألغاز التي تبدو مبتذلةً مدى تأثيرِ وعينا بضميرِ المفرَدِ المتكلّم في قدرةِ خيالنا.

يُخبِرُنا سينيكا[1] عن حكاية سيكتتوس تورانيوس ذي التّسعينَ ربعياً، وهو

---

١ لوكيوس أنّايوس سينيك يعرف أيضًا بسينيكا، هو فيلسوف وخطيب وكاتب مسرحي روماني، وقد كتب أعماله باللغة اللاتينية. ولد في قرطبة في إسبانيا وتوفّي بالقرب من روما، ويلقب بسينيكا الفيلسوف أو الأصغر تمييزاً له عن والده الخطيب الشهير. من أعماله **المسائل الطبيعية**، **وفي قصر الحياة**. من بين تصوراته الفلسفية موقفه الرواقي في فن سياسة النفس إذ يتحكم المرء في رغباته وأحاسيسه الجسمية ومطالبه العضوية، وهو ما يحقق للمرء قدراً من الاستواء واللامبالاة تجاه الأحاسيس والسكينة التي هي منتهى الحكمة والسعادة. (المترجم)

إداريّ يعمل لدى الإمبراطور كاليغولا. وفي الحكاية أنَّ تورانيوس بعدما أعفاه الإمبراطور من عمله، "أمَرَ أهل بيته أن يطرحوه أرضاً ثمَّ النّواح عليه كأنّه قد مات. وقد أعلن أهل البيت الحداد على خسارة معيلِهم عمله ولم يخلعوا ثياب حُزنِهم حتى أُعيدَ إليه". استطاع تورانيوس بهذه الحيلة تحقيق ما بدا مستحيلاً، وذلك بأنْ شَهِدَ جنازته بنفسه. بعد سبعة عشر قرناً، ولأسباب نظريّةً أكثر منها عملية، عَمدَ رجل الأعمال الأميركي الغريب الأطوار تيموثي ديسكتر إلى تلفيق موته بُغيةَ معرفةِ تعاطي الآخرين مع الأمر. ولأنَّ أرمَلَةَ الفقيد الملفّق لم تكن حزينةً بما يكفي في الجنازة، ضَربَها الراحل المستاء ضرباً مبرّحاً حين قامَ من الموت.

إنَّ مخيّلتي أكثر تواضعاً من ذلك، فأنا أرى نفسي ناجِزاً، مسلوب القرارات والأفكار والمخاوِف والعواطف. أبدو كأنّي لم أعُد هنا، كما أنّني غير قادرٍ على استعمال "فعلِ الكينونة" بأيّ شكلٍ ملموس.

ليس هنالك من موت... ثمَّةَ أنا، وأنا فقط... من يموت.

André Malraux
La Voie royale

العالم موجودٌ دوماً، أمّا نحنُ، فلا. لكننا لا نصادف الموتَ في **الكوميديا**، أو يمكن القول بدلاً من ذلك إنَّ موتَ الأرواح التي يقابلها دانتي قد جرى مسبقاً قبل أن تبدأ الحكاية. بعد ذلك، إنّ جميع الأنفس البشرية ستحيا دون موت في الممالك الثلاث الرهيبةِ إلى أن يحينَ يوم الحساب. وكما يشيرُ دانتي، إنَّ فناء الجسد قد جرَّدَ الموتى من كلّ شيء تقريباً باستثناء القليل من الإرادة، كما أنّه أبقى على اللغة بحوزتهم، إذ يُمكن للمثابين والمعاقبين على حدّ سواء استخدامها للإفصاح عن هوياتهم السابقة والحالية، واسترجاع لحظة موتهم عبر الكلمات. ثمّة الكثير من الإشارات العابرة إلى موتِ بعضِ الأشخاص، ومن أبرزهم فيرجيليو الذي يخبِر دانتي أنَّ جسده "الذي كنتُ خيالًا له" قد نُقلَ من بريندِيسي، وهو يرقد الآن مسجّى في نابولي. كذلك ثمّة إشارة إلى موت بياتريشي التي تتهم دانتي بخيانتها حين "كنتُ على أعتابِ... عُمري الثاني" (توفِّيت بياتريشي وهي في الخامسة والعشرين). كما نقرأ عن الموت المروّع للكونت أوغولينو حبيساً في برج الجوع لدى غريمه الكاردينال روغييرو ومحكوماً بالموت جوعاً وبالتهام أطفاله (وفقاً لبورخيس، كان على أوغولينو فِعل أحد الأمرين في الواقعة التاريخية، لكنّه في قصيدة دانتي يفعل كلا الأمرين). كما تذكر **الكوميديا** سيَرَ المنتحرين في الغابة الدموية، وتتحدّث باقتضاب عن موت بيتر داميان وموت

مانفريد الذي سبق أن تحدّثنا عنه في الفصول السابقة من هذا الكتاب.[1] ليست **الكوميديا** تمريناً في الموت بقدر ما هي تمرينٌ للذاكرة. فلكي يعرف ما الذي ينتظره، نرى دانتي، البشري الفاني، يسأل أسئلة أولئك الذين خضعوا لتجربة الفناء، ذلك ما يدفعه إليه الفضول.

في "المكان المريع"، كما يخبره فيرجيليو، سوف يرى دانتي "الأرواح التي تعاني منذ القِدَم... وكلٌّ يستجدي موته الثاني"، متوسّلاً فناءً أزليّاً مثلَ ذلك الذي في كتاب **الأبوكاليبس/نهاية العالم** (**رؤيا القديس يوحنّا** بنسختها الإنكليزية).[2] ووفق مؤلّف العمل، يوحنّا البطمسيّ، فإنَّ الموتى يُبعَثون من أجل الحساب في ذلك اليوم العظيم، فيبحثون عن أسمائهم في كتاب الحياة، فمن لم يجد اسمه في الصفحات التي لا يمكن تصوّرها، ستكون النار منزله الأبدي؛ "وقد جُمعت النار بالموت في بحيرةِ اللهب، وتلك هي الميْتة الثانية"، كما يقول يوحنّا (**الرؤيا** ٢٠:١٤).

في أوروبا المسيحية، وبالمعنى المجازي، فإنَّ للتصوير الأيقوني للموت جذوره العميقة. على سبيل المثال، بدأ الهيكل العظمي المصوّر في فسيفساء الحقبة البومبيّة أولى رقصاته الرهيبة في بداية العصور الوسطى منادياً على الناس أن يلتحقوا به (أو بها، لأنَّ اللغة اللاتينية تؤنِّثُ الموت)، شباباً وشيباً، أكانوا أغنياء أم فقراء. ليست تلك الصورة الرهيبة للموت بالرؤية العالمية، فقد كَتَبَ يوكيو ميشيما عام ١٩٦٧، ما يأتي:

---

1 *Purgatorio,* III:26, "dentro al quale io facea ombra"; *Purgatorio,* XXX:124–25, "su la soglia fui / di mia seconda etade"; *Inferno,* XXXIII: 13–75;
"شكّل البيت رقم ٧٥ من النشيد ما قبل الأخير من الجحيم مُعضلَةً [لجميع شُرّاح دانتي]، ونجمت المشكلة عن الخلط بين الفنّ والواقع... إذ إنَّ أوغولينو، حين يكون سجيناً في غياهب برج الجوع، يلتهم جُثث أحبائه ولا يلتهِمها، فقد حلم به دانتي يفعل ذلك، وهكذا انتقلَ حلم دانتي إلى الأجيال اللاحقة"
Jorge Luis Borges, "El falso problema de Ugolino," in *Nueve ensayos dantescos* [Madrid: Espasa Calpe, 1982]), pp. 105 and 111; *Inferno,* XIII:31–151; *Paradiso,* XXI:124;
انظُر الفصل ١٢ من هذا الكتاب.

2 *Inferno,* I:116–17, "li antichi spiriti dolenti / ch'a la seconda morte ciascun grida."

لقد وعى اليابانيون دوماً حقيقةَ أنَّ الموت يترصّدهم وراء يوميّاتهم. لكن فكرتهم عن الموت صريحة ومُبهِجة، وهي فكرةٌ مختلفة تماماً عن مفهومه البغيض والرهيب لدى الشعوب الأخرى، إذ إنَّ مفهوم الموت المجسّد في هيئة هيكل عظمي يحمل منجلاً بيده، وذلك كما تخيّله الأوروبيّون في العصور الوسطى لم يكن موجوداً لدى اليابانيين. كما يختلف تصوّر اليابانيين عن الموت عن فكرةِ السيّد والتّابع السائدة في تلك البلدان التي لا تزال إلى يومنا تضمُّ إلى جانب المدن العصريّةِ، وتحت الشمس المتوهّجة، آثاراً قديمةً تُظلِّلها الأجماتُ الفارهة. أعني شعوب الآزتك والتولتيك الذين يقطنون المسكيك. كلّا، إنَّ موتنا ليس عدوانياً، بل أشبه بينبوع ماء تتدفّق منه جداول تجري في العالم إلى ما لا نهاية، ودوماً روى ذلك الينبوع ولا يزال يُثري فنَّ الشعب الياباني حتى اليوم.[1]

سواء أنظرنا إلى الموت بسعادة، أم ارتجفنا منه خوفاً، فإنَّ السؤال الذي يظلّ قائماً هو: ما الذي ينتظرنا بعد تجاوز آخر العتبات، إذا ما كان هنالك من عتَبة؟ يعتقد البوذيّون أنَّ ثمّة حقائق نبيلةٍ أربع علّمها بوذا لمن أراد النجاة من الدورة اللانهائية للموت والانبعاث من جديد، إذ كان بوذا نفسه أوّل النّاجين منها. فالبوذيّ، يواصل بعد الموت (أو بعد ما يُعرَف بـParinibbana، وتعني اكتمال الوجود الدنيوي) وجودَه الذي يسمّيه المؤمنون "حضورٌ في الغياب". ولتنوير أتباعه حول العالم الذي ينتظرهم، ألّفَ مايتريا أو ميتيّا، وهو من سيُعرَفُ ببوذا لاحقاً نصّاً شعريّاً بعنوان *The Sermon of the Chronicle–To–Be* [**عِظةُ الوقائع المقبلة**]، مُعلِناً فيه "الاختفاءات الخمس" التي تَتبَعُ موتَ البوذا الأخير: "اختفاء البلوغ"، و"اختفاء الطريقة"، و"اختفاء التعلّم"، و"اختفاء الرموز"، و"اختفاء الآثار" ومن شأن هذه الاختفاءات المتعدّدة إعلان بداية عصرٍ تصبح فيه

1 Yukio Mishima, *La ética del samuri en el Japan moderno*, translated from the Japanese by Makiko Sese y Carlos Rubio (Madrid: Alianza Editorial, 2013), p. 108.

الحقيقة مستحيلة الإدراك بالنسبة إلى البشر. وفي نهايةِ الأشياء كلِّها، يكسر الكاهن الأخير التعاليم المقدّسة، وتتلاشى ذاكرةُ النصوص المقدّسة أيضاً، وتفقد ثياب الرهبان وشاراتهم معناها، ثمّ تأتي النارُ على أيّ أثرٍ بوذيّ وتحيله رماداً. "عندئذ تفنى الكابا أو دورة العالم"، كما تذكر هذه الوثيقة الجليلة.[١]

بالنسبة إلى الزرداشتيّين، فإنّ الموت صنيعةُ الروح الشريرة آنغرا ماينو[٢]. في البدء، وُجِد العالم عبر عصرين متلاحقين، مدّة كلّ عصرٍ منهما ثلاثة آلاف سنة، وقد كان ذلك الوجود روحيّاً في طوره الأول، ثمّ ماديّاً، قبل أن تنقضّ عليه الروح الشريرة التي خلَقَت المرض ضدّ الصحة، والقبح ضدّ الجمال، والموت ضدّ الحياة. وبعد ثلاثة آلاف عام، في وقتٍ ما بين سنة ١٧٠٠ و١٤٠٠ قبل الميلاد، ولِدَ النبي زردشت (أو زوروستر) في بلاد فارس مُبَشِّراً بالوحي الإلهي الذي سيُمكّن البشرية من مقارعة الروح الشريرة آنغرا ماينو. ووفقاً للكتاب الزرداشتي المقدّس، وهو **الأبستاق**، سوف يمتد العصر الحالي لثلاثة آلاف سنة بدءاً من تاريخ موت زرداشت، وفي نهايته – أي العصر – سيُهزَمُ الشرُّ إلى الأبد. إلى ذلك الوقت، إنَّ كلّ إنسانٍ يموت، يُدنينا خطوةً أخرى نحو الساعة المباركة للزرداشتيين المُسَمّاة فراشوكيرتي Frashokereti.[٣]

يرجع تاريخ أولى النصوص القياميّة (الأبوكاليبسية) في التقاليد اليهودية–المسيحية إلى نهاية القرن الميلادي الخامس. ووفق **التلمود**، تزامن ذلك مع وصول النبوءة التقليدية اليهودية إلى نهايتها بقدوم آخر الأنبياء وهُم مالاخي وحَجاي وزكريّا.[٤] لكن تسجيل الرؤى التنبوئيّة لم يتوقّف، لكنّها لم تعُد بمنزلة أصوات فردية يذكرُ فيها النبيّ اسمَه أصالةً، وإنّما على نحوٍ خفيّ أو تحت أسماء مستعارةٍ من قديم الحكماء. وباستثناء **كتاب دانيال**، فإنَّ بقيّة النصوص النبوية

1 *Anagata Vamsadesance: The Sermon of the Chronicle-To-Be*, trans. Udaya Meddagama, ed. John Clifford Holt (Delhi: Motilal Banarsidass, 2010), p. 33.

٢ آنغرا ماينو أو أهريمان، هو إله الشر في الديانة الزرادشتية، وهو بمنزلة الشيطان في الديانات الأخرى وَيُسمى أنغرا ماينو بلغة الأفستا ويقابله أهورامزدا إله الخير والمحبة. (المترجم)

3 Mary Boyce, *Zoroastrians: Their Religious Beliefs and Practices* (London: Routledge, 2001), pp. 56–70.

4 *Talmud Megillah* 15a.

جاءت لتشكِّلَ جزءاً من الآقداة، وهي مجموعة النصوص اليهودية التلمودية أساسا، التي تتعامل مع مضامين ليست قانونية الطابع. تصفُ كلاسيكيات الأدبيات النبويّة الأحداث التي ستنجم عن سوء تصرّف البشر والتي ستقع في نهاية المطاف مبشِّرةً بعصرٍ ذهبيّ أبديّ. سوف تؤدّي تلك الملمّات إلى سقوط الممالك الوثنيّة، وافتداء الصّالحين وإيابهم من منافيهم إلى أرضِ الميعاد وإحلال السلام والعدالة في العالم. أثناء إقرارهم بتلك النبوءات، أعلن الأنبياء الجدد الحرب، ليس الصّراع المميت بين شعب الله وبين الكفّار، وإنّما حربٌ أخرَويّة شاملة بين رعاة الخير وبين رعاة الشرّ. في أوائل النبوءات الكتابية، كان المفتَدي هو الربّ نفسه. أمّا النبوءات الجديدة، فأعلنت قدوم المسيح الذي سيكون ذا طبيعة بشرية وإلهية. أمّا النبوءات اللاحقة، فجاءت بالطبع لتُغذّي المعتقدات الناشئةً لأتباع المسيح.

وفقاً لتعاليم **العهد القديم**، إنَّ علاقةَ الإنسان مع الربّ ممكنةٌ في الحياة فقط، فبعد الموت -العالَم الذي تُستَثنى منهُ اللغةُ وفق التقاليد اليهودية - تنقطع سُبلِ الاتصال كافّةُ بالملكوت الإلهي. "ليسَ الأمواتُ يسبّحونَ الربّ، ولا من ينحدر إلى أرض الصّمت" **العهد القديم** (المزمور ١١٥-١٧)، أي إنَّ ثناء العبد على ربّه يجب أن يكون في حياته وليس بعد الممات. لكن، مع بداية القرن الميلادي الأول، أخذت مفاهيم مختلفة وأكثر مرونةً تزدهر بين اليهود. فقد أضحت مفاهيم مثل مفهوم الحياة بعد الموت، والجزاء على العمل خيرِهِ وشرِّه، ومفهوم انبعاث الجسد (مع أنّه بالإمكان ردّ جميع هذه المفاهيم على نحو بدائي إلى النصوص الكنسية)، مبادئ أساسية في المعتقدات اليهودية، على أنَّ جديد تلك المفاهيم كانَ في طرحها إمكانية تواصل المخلوق مع الخالق حتى بعد فناء الجسد، وطمأنة الجنس البشري إلى خلوده بعد الموت، بصرف النظر عن أفعاله في الحياة.

تُشكلُ اليقينيّات القديمة - التي اندمجت وتحوّلت عبر مسيرة من القراءات التفسيريّة المتعاقبة التي بلغت ذورتها في الأبوكاليبس (التصور القياميّ) - صُلب "كوميديا دانتي الإلهية" فالبنسبة إلى دانتي، نحن الأحياء مسؤولون

عن أفعالنا وحياتنا على الأرض وخارجها، كما أننا نصدّقُ على ثوابنا وعقابنا أثناء ترحالنا على دروب الحياة صوبَ نهايتنا الأكيدة. كذلك إنّها بمنزلة الإعلان الأساسي لواجبات الفرد الأمثل، إذ يرى دانتي أننا بعد الموت لن نُحكَمَ بالصّمت، بل إنَّ الموتى يحتفظون بهبَة اللغة، وبذلك ربما يكون بإمكانهم الاستعانةُ بالكلمات في رحلتهم. يَعِدُ الإسلامُ الكافرينَ بالعقاب والمؤمنين بالثواب بعد الموت: ﴿إِنَّا أَعْتَدْنَا لِلْكَافِرِينَ سَلَاسِلَ وَأَغْلَالًا وَسَعِيرًا (٤) إِنَّ الْأَبْرَارَ يَشْرَبُونَ مِنْ كَأْسٍ كَانَ مِزَاجُهَا كَافُورًا (٥) عَيْنًا يَشْرَبُ بِهَا عِبَادُ اللَّهِ يُفَجِّرُونَهَا تَفْجِيرًا (٦) يُوفُونَ بِالنَّذْرِ وَيَخَافُونَ يَوْمًا كَانَ شَرُّهُ مُسْتَطِيرًا (٧) وَيُطْعِمُونَ الطَّعَامَ عَلَى حُبِّهِ مِسْكِينًا وَيَتِيمًا وَأَسِيرًا (٨) إِنَّمَا نُطْعِمُكُمْ لِوَجْهِ اللَّهِ لَا نُرِيدُ مِنْكُمْ جَزَاءً وَلَا شُكُورًا (٩) إِنَّا نَخَافُ مِنْ رَبِّنَا يَوْمًا عَبُوسًا قَمْطَرِيرًا﴾ (الإنسان: ٤-١٠). سوف تؤتي هذه المخافةُ أُكُلَها يوم القيامة وبعد موت الجسد، إذ إنَّ الله سوف يجزي المؤمنين بأثوابٍ من الحرير وبمُتّكآت وثيرة وبأشجار ظليلة وفاكهة شتّى وبأطباق من الفضّة وبأكواب مطّعمة بالزنجبيل، يطوفُ بها ولدانٌ مخلّدون، ﴿وَيَطُوفُ عَلَيْهِمْ وِلْدَانٌ مُخَلَّدُونَ إِذَا رَأَيْتَهُمْ حَسِبْتَهُمْ لُؤْلُؤًا مَنْثُورًا﴾ (الإنسان: ١٩). أوضح ابن عربي في القرن الثاني عشر أنَّ المذنبين "سيحشرون في هيئات قبيحة تبدو معها القِرَدة والخنازير أكثرُ جمالاً". إنَّ مراكمة الثروات تشكّلُ عقبةً في طريق النعيم الأبديّ، وكما يروي الصحابيّ أبو هريرةَ عن النبيّ، فإنَّ المؤمن الفقير يدخل الجنةَ قبل المؤمن الغني.[1]

في يوم البَعث أو يوم القيامة (يسمّى أيضاً اليومَ الفصل أو يوم الحساب ويوم الدين) يشهدُ الناس على أنفسهم كما هو مذكور بدقّة في السورة الخامسة والسبعين من القرآن (القيامة): ﴿وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ نَاضِرَةٌ (٢٢) إِلَى رَبِّهَا نَاظِرَةٌ (٢٣) وَوُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ بَاسِرَةٌ (٢٤) تَظُنُّ أَنْ يُفْعَلَ بِهَا فَاقِرَةٌ﴾. لكن الموعد الدقيق

1 *The Koran*, sura 76, trans. N. J. Dawood, rev. ed. (Harmondsworth, U.K.: Penguin, 1993), p. 413–14; Ibn 'Arabi, quoted in Mahmoud Ayoub, *The Qur'an and Its Interpreters* Albany: State University of New York Press, 1984), vol. 1, p. 125; Abu Huraryra, quoted ibid., vol. 1, p. 89.

لذلك اليوم لا يردُ في القرآن (هو معلومٌ لدى الله وحده، وحتى النبي لا يعلم به)، لكنَّ الأموات سُيُبعَثون يومئذ، سواء أكانوا حجارةً أم حديداً؛ ﴿قُلْ كُونُوا حِجَارَةً أَوْ حَدِيدًا﴾ (الإسراء: ٥٠). ثمّةَ علاماتٌ كُبرى ستدلُّ على اقتراب ذلك اليوم منها ظهور المسيح الدجال وهَجرُ المدينة وعودة عيسى (المسيح في التسمية الإسلامية)، وهو الذي سيهزِمُ المسيّح الدجّال والديانات الباطلة. وكذلك ظهور يأجوج ومأجوج والهجوم على مكة وتدمير الكعبة وموت جميع المؤمنين الصالحين بسبب نسيم جنوبيٍّ عليل. يومئذ تُنسى جميعُ آيات الكتاب (القرآن) وتذهب كلّ المعلوماتَ عن الإسلام في غياهب النسيان، وتظهر دابّةُ الأرض لمواجهة الناجين الذين سوف يشاركون في فسوقٍ جنسيٍّ محموم، وسوف تخيّمُ سحابةٌ سوداء مهولة على الأرض، وسوف تشرِق الشمس من مغربها، ثمَّ ينفخ إسرافيل في الصور نفخته الأولى فيُميتُ جميع من بقي حيّاً. وفي النهاية، ينفخُ نفخته الثانية فيُبعَثُ من في القبور.[1]

رأى العالم الإسباني ميغيل آسين بالاسيوس أنَّ دانتي ربما يكون قد اطّلَع على العلوم الأُخرَويّة الإسلامية من ترجمة الأحاديث النبويّة إلى اللاتينية، التي تمّت في قرطبة. ومع أنَّ نظريات بالاسيوس حول التأثيرات الإسلامية في **الكوميديا** فقدت مصداقيّتها إلى درجةٍ كبيرة، كان نقّاده مُرغَمين على قبول احتمالِ "دخول الموضوعات الإسلامية إلى الفكر المسيحي إبّانَ القرون الوسطى" وبمجرّد اقتراح ذلك، يدلُّ رأي بالاسيوس بوضوح على أنَّ النصوص الإسلامية المترجمة إلى اللاتينية ربما تكون قد وجدت طَريقها بسهولة إلى المراكز الثقافية الإيطالية عن طريق الأندلس، وهي الحضارة التي عزَّزت حواراً سلساً بين الثقافات الإسبانية الثلاث، الإسلامية والمسيحية واليهودية، ومن المؤكّد أن تلك النصوص قد استرعت اهتمام قارئٍ نهم مثل دانتي. تأتي **رسالة الغفران** في مقدِّمة هذه النصوص، وهي رحلةٌ تهكّميّة إلى الجنة والنار، كتبها الشاعر السوريّ أبو العلاء المعري في القرن الثاني عشر. وبالنسبة إلى القارئ الغربي،

---

1 *Koran*, sura 75, p. 412; sura 33, p. 299; sura 6, p. 97; sura 17, p. 200; Imam Muslim, *Sahih Muslim*, vols. 1-4, trans. Abdul Hamid Sidiqi (Dehli: Kitab Bharan, 2000), p. 67.

فإنّها تستحضر على نحوٍ لا يقاوَم ذلك العالم الحواريّ الذي يجده في "كوميديا دانتي" وفي هذا العمل، يسخرُ المؤلّف من نحويٍّ مغمورٍ ومتحذلق من بين معارِفه لأنّه استطاع بعد مماته اجتيازَ الصعوبات البيروقراطية في العالمِ الآخر، ويدخل في حوارٍ مع مشاهير الشعراء والفلاسفة والهراطقة السابقين، وَحتّى أنّه يتحدَّث إلى الشيطان نفسه.[١]

في تمييزهم بين "الموتِ الثاني" وبين "الموت الأوّل"، ذهب المؤلّفون الإسلاميّون إلى القول إن الموت بمنزلة فعل التتويج الإيجابيّ لحياة المؤمن الحقّ. تتضمّنُ مجموعةُ كتاباتٍ من القرن العاشر الميلاديّ، كتبها أعضاءٌ مجهولون في أخويةٍ باطنية مقرّها البصرة وبغداد، وتُعرفُ باسم **إخوان الصّفا وخلّان الوفا**، نصّاً بعنوان "لماذا نموت". يُسهِبُ ذلك النصّ في تعريفِ الموت بسلسلة من الاستعارات المستفيضة منها: الجسد سفينةٌ والعالم بحر، والموت شاطئ نُبحِرُ إليه، والعالم ميدانُ سباق والجسد حصانٌ أصيل، والموت هدفٌ، والله ملكٌ يهدي الجوائز في نهاية السباق، والعالم مزرعة والحياة فصولٌ تتعاقَبُ، واليومُ الآخر هو البيدرُ الذي يميَّز فيه الثمين من الغثّ. "لذا إنَّ الموت"، يقولُ النّص، "أمرٌ حكيم، رحمةٌ ونِعمة، إذ إنه لا سبيل إلى البقاء السرمدي الذي لا يتغيّر ولا يزول إلّا بمفارقة الجسد المستحيل الذي هو سبب الانتقال والزوال والتغيّر من حال إلى حال".[٢]

لا شكّ في أنَّ ثمّة ما هو مشتركٌ بين يوم البعثِ في الإسلام وبين نظيره المسيحي، ووفق إيرانايوس، وهو أحد زعماء الكنيسة في القرن الثاني الميلادي، فإنَّ يوحنّا البطمي وُهِبَ رؤيته في السنوات الأخيرة من عهد دوميتيان، إمّا سنة ٩٥ أو ٩٦. وكما هو متعارف عليه (خطأً)، فإنَّ البطميّ يُعرَفُ بيوحنّا الإنجيليّ،

1 Miguel Asin Palacios, *Dante y el Islam* (1927) (Pamplona: Urgoiti, 2007), p. 118; Louis Massignon, "Les recherches d'Asin Palacios sur Dante," *Ecrits mémorables*, vol. 1 (Paris: Robert Laffont, 2009), p. 105; Abu l-'Ala' al-Ma'arri, *The Epistle of Forgiveness*, vol. 1: *A Vision of Heaven and Hell*, ed. and trans. Geert Jan van Gelder and Gregor Schoeler (New York: New York University Press, 2013), pp. 67–323

2 "Why We Die," in *Rasa'il Ikhwan al-Safa* (The Epistles of the Sincere Brethren), in *Classical Arabic Literature: A Library of Arabic Literature Anthology*, select. and trans. Geert Jan van Gelder (New York: New York University Press, 2013), pp. 221–22.

تلميذ يسوع المحبوب، الذي كما هو مفترض، اعتزل في شيخوخته في براري جزيرة بطمس الصخريّة ليدوّن رؤيته كتابةً.[1]

إنَّ قيامة يوحنّا البطمي هي نصٌّ شعريّ مؤرقٌ وغامض لا يصوّر الموت كنهاية وإنما كمرحلة في الصراع بين الخير وبين الشر، كما أنّها تتمحوَرُ حول الرقم ٧ المُبجَّل: سبعة أحرُف، سبعة أختام، سبعة أبواق، سبعُ رؤى، سبع قوارير، ثمَّ سبع رؤى إضافية. ويجيب **كتاب يوحنّا** عن السؤال المؤرق الذي هو: "إلامَ سنؤول؟"، بإجابةٍ تزخر بالصور المهولة حولَ "ما لا بدّ له أن يكون عمّا قريب" **يوحنّا** (١:١)، ويغوي القرّاء بفكٍّ شيفرتها. لقد صُوِّرَت أسرار الرؤيا ككتابٍ مغلق ومؤمَّنٍ بسبعة أقفال، كما أنّ وعدَ فهمِه ككتابٍ مفتوح يقدّمه الملاك إلى يوحنّا ليأكله إنّما هو استعارة تحاكي أخرَى في كتاب **حزقيال** (٢:١٠)، وفيها يُعطى النبي كذلك الأمر كتاباً "مكتوباً في وجهه وقفاه، وكُتِبت فيه مراثٍ ونحيبٌ وعويل" بذلك، إنَّ الرؤية التي منحها الربّ كانت مُبهَمة (مختومة) بالنسبة إلى غير المؤمنين، وجليَّةً (مفهومة) بالنسبة إلى المؤمنين. تلك واحدة من أقدم الصورِ لفعلِ القراءة ومن أكثرها ديمومةً: أن تلتَهِمَ النصّ لِتفهمَه بجعله عضواً من أعضاءِ جسدك.

كُتِبَت أقدم التفسيرات اللاتينية المعروفة للقيامة في القرن الرابع الميلادي، وذلك بيدِ فيكتورينوس البيتوجيّ في ستيريا (النمسا حالياً) الذي استُشهِد في عهد الإمبراطور ديوكليتيان. وضَع فيكتورينوس تفسيرات لـ**الكتاب المقدّس** لم يبقَ منها سوى أجزاء من قراءاته للإنجيلين الأول والأخير: **سفر الرؤيا** و**سِفر القيامة**. وانطلاقاً من قناعته بأنَّ الاضطهاد الذي لَقيه المسيحيّون كان دليلاً على اقتراب نهاية العالم، رأى فيكتورينوس في قيامة يوحنّا إعلاناً للأحداث المعاصرة آنذاك، التي كانت في ذروتها (كما اعتقَد)، وذلك بعد مرور ألفِ عامٍ على عهد المسيح.[2]

---

1 G. B. Caird, *A Commentary on the Revelation of St. John the Divine* (New York: Harper and Row, 1966), p. 11.

2 "Victorinus," in *The New Catholic Encyclopedia* (Farmington Hills, Mich.: CUA Press and the Gale Group, 2002).

أثبتت قراءات فيكتورينوس أنّها مقنعة، فبعد عام ١٠٠٠ بوقتٍ طويل، واصلَ القرّاء تأويل رؤيا يوحنّا كوقائع تاريخية راهنة. وبحلول نهاية ١٥٣٩، نشَرَ جون نابيير، وهو عالم رياضيّات اسكتلندي كان قد اخترع الفاصلة العشرية واللوغاريتم، عمَلاً أسماه *A Pleine Discoverie of the Whole Revelation of St. John* [**الكامل في استكشاف رؤيا القديس يوحنّا**]، وقد أعاد فيه التذكير بتفسيرات فيكتورينوس. وقد وضع فيكتورينوس، الذي كان يناصب الكاثوليكية شديد العداء، في هذا الكتاب جدولاً زمنياً بناءً على قراءاته القيامة. وقد رأى أنَّ هزيمة الأرمادا الإسبانية (الأسطول العظيم) كانت دليلاً على وقوف الربّ إلى جانب القضية البروتستانتية، وكما أوضح، فإنَّ العصر السابع والأخير من التاريخ ابتدأ بنفخة الصُّور النهائية سنة ١٥٤١، وهي السنة التي بدأ فيها جون نوكس الإصلاح الاسكَتلنديّ، وأنَّ ذلك العصر سينتهي في ١٧٨٦ وفقاً لحساباته. أمّا الورثةُ المُحَدثون لهذه القراءات، فهم أتباع الإنجيلية الأميركية الإصلاحيّون من أمثال بيلي غراهام الذي يرى في رؤية نابيير تهديداً أو وعيداً بالهرمجدون.[1]

لكنَّ قراءة فيكتورينوس القياميّة لم تعد موضِعَ قبولٍ في القرن الرابع الميلاديّ لدى السلطات الكنسيّة، وخصوصاً في ظلِّ تنامي سلطة الكنيسة بعد قسطنطين. ومع أنَّ القديس جيروم منح العالِمَ الشهيد منزلةً مرموقةً بين الكتّاب الكنسيّين، فإنه رأى أنَّ شروحاته ضلّت طريقها لأنَّ القيامة تتطلّب قراءةً مجازيّةً لا حرفيّة. وبمنتهى الإبداع، وجد جيروم حلاً يتبنّى أفكار فيكتورينوس من غير أن ينفي الوجود الحاضر للكنيسة الظافرة. رأى جيروم أنَّ القيامة مثَّلَت سلسلة من الأحداث الطوبوغرافية التي تكررت عبر التاريخ، وهي تذكّرنا على نحو دوريّ بأنَّ يوم الحساب قد اقترب، وصدى الأبواق التي نُفخَت في بابل ذات يوم ما زال يتردد إلى يومنا، وذلك يعني أنَّ موتنا الثاني لا يزال في انتظارنا.[2]

1 See Crawford Gribben and David George Mullan, eds., *Literature and the Scottish Reformation* (Cape Breton, Canada: Ashgate, 2009), p. 15. The Scientologist L. Ron Hubbard and his followers also adopt this apocalyptic reading,

2 See E. Ann Matter, "The Apocalypse in Early Medieval Exegesis," in *The Apocalypse in the Middle Ages*, ed. Richard K. Emmerson and Bernard McGinn (Ithaca: Cornell University Press 1992), pp. 38-39.

في كتاب **مدينة الله**، يبدو القدّس أوغسطين متفقاً مع تأويل جيروم التوفيقيّ. فالقيامة كما يراها أوغسطين تكشف لقرّائها المستَهدَفين تاريخ الكنيسة الحقيقية، فضلاً عن كشفها الصراعات الداخلية لدى قارئها، وذلك بواسطة سلسلةٍ من الصور التي قد تبدو محيّرةً لبعضهم، ولكنّها يجب أن تُقرأ في ضوء بعض المقاطع التوضيحيّة التي تلامس لدى كلّ قارئ صراعه الخاص وتبعث إليه رسالة للتغلّب على الظُّلمة والسير نحو النور. يوجّه أوغسطين نقداً لاذعاً إلى أولئك الذين يؤمنون أنَّ نهاية مملكة الأعوام الألف ستجلب لهم قيامة أجسادهم بُغيةَ استمتاعهم بـ"أقصى المباهجِ الماديّة التي لا حدود لها". إنَّ الانبعاث الأول، كما يقول أوغسطين، سوف يُمَكن أولئك الذين مُنحوا إيّاه من "[مواصلة] العيش في حياتهم الجديدة، وليس [إحياءهم] من الموت فقط"، ويخلُصُ أوغسطين إلى القول: "هذه العودة إلى الحياة ستجعل منهم شركاء في الانبعاث الأول؛ وفي النتيجة، لن يكون للموت الثاني سلطة عليهم".[1] وهنا، إنَّ خروج دانتي من الغابة المُظلمة وحَجِّه إلى الرؤيا النهائية إنّما جاء وفقَ قراءة أوغسطين.

باستلهام تلك التفسيرات افترضَ علماء الأُخرَويات المسيحيّون في القرون الوسطى أنَّ الموت ليس النهاية، بل ثمّة حياةٌ أخرى للأرواح. لكن هذه أيضاً لن تكون شكل الوجود النهائي، إذ إنَّ اللحظة النهائية ستأتي حين تُنفَخُ آخر الأبواق، وعندما يجري الترتيب النهائي ويحصل كلٌّ على خاتمةٍ لقصّته. وعلى أمل الحساب العادل، سيواجه المسيحيون المُخلصون لحظاتهم الأخيرة بشعائر من رباطة الجأش ويُسلمون أرواحهم بطمأنينةٍ إلى خالقهم، إلى الخير الأسمى كما وصفه أرسطو، الذي إليه مآبُ كلِّ شيء.

استناداً إلى المؤرّخ الفرنسي فيليب إيريس، إنَّ أصل هذه النظرة الوديعة للموت يعود إلى نهاية الألفية الأولى. لقد تصوّرت أوروبا المسيحية الموت على أنّه "مُستَأنَس"، وبمعنى آخر: أُحيطَ بنظام من الشعائر التي أتاحت للشخص

1 Saint Augustine, *The City of God*, trans. Henry Bettenson (Harmondsworth, U.K.: Penguin, 1984), pp. 906–18, 907, 918.

المتوفّى أن يكون البطل التراجيدي الواعي بلحظاته الأخيرة.[1] قبل ذلك، كان على المُحتَضِر انتظارألأ الموت بلا حولٍ أو قوّة، واضعاً جسده تحتَ تصرّفِه ومستلقياً على ظهره، وجهَهُ نحو السماء موافِقاً على المشاركة في شعائر تقليدية جَعَلَت من حُجرَةِ الموت فضاءً عامّاً.

تغيّرت النظرة إلى الموت وصارَ يرُى كأنّه سلوى، وقد ساد ذلك التصوّر تقريباً حتى مجيء شكوكيّةِ التنوير، إذ مثّل ملاذاً آمناً ومكاناً للراحة الأبدية من شراك الحياة. وإلى الصور الإسلامية للموت، وهي صور الميناء الذي تُبحرُ إليه السّفن، وهو البيدرُ بعد الحصاد وهو خطّ السباق الأخير، أضاف الخيال المسيحي صورةَ النُّزُل الذي ينتظرنا في نهاية الرحلة. "مجنونٌ يا سيّدتي هو المسافرُ الذي تَحملُهُ مشقّةُ الرحلة على العودة من حيث أتى"، هذا ما نقروه في دراما لا ثلستينا، "لأنّ من الأفضل لنا أن نمتلك جميع الأشياء التي في الحياة بدلاً من أن نرتجي الحصول عليها، لأنَّ النهاية تصبح أقرب كلّما ابتعدنا عن نقطة البداية. وبالنسبة إلى الرجل المنهك، ليس هنالك ما هو أعذبُ من النُّزل. معنى ذلك أنَّ الرجل الحكيم، رغم بهجة الشباب، فإنّه لن يرغب فيه، لأنَّ الأحمق وحده من يحبُّ كلَّ شيء سوى أيامه التي ولّت".[2]

وكما رأى إيريس، شكَّلَت نهاية الألفية الأولى تغيُّراً آخرَ في طرُقِ تعامُلنا مع الموت، وتجلّى ذلك في تقبُّلنا وجود الموتى في ملكوت الحياة. كان القانون المدني في روما القديمة يحظُرُ دفنَ الأموات داخل النطاق الحضريّ (داخل أسوار المدن). لقد تغيّرت تلك القناعة كما يقول إيريس، ليس بسبب إعادة

1 Philippe Aries, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours* (Paris: Editions du Seuil, 1975), p. 21.

2 Fernando de Rojas y "Antiguo Autor," *La Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*, 4.5, ed. Francisco J. Lobera, Guillermo Seres, Paloma Diaz-Mas, Carlos Mota, Inigo Ruiz Arzalluz, and Francisco Rico (Madrid: Real Academia Espanola, 2011), p. 110.

تظهر صورة النّزُل أيضاً عند شيشرون في قصيدة "عن الزمن القديم" De senectute: "حين أغادر الحياة، وقتئذ، سأشعرُ بأنني أغادر فندقاً لا بيتاً". انظر مختارات شيشرون:
In Cicero, *Selected Works*, trans. Michael Grant, rev. ed. (Harmondsworth, U.K.: Penguin, 1971), p. 246.

النظر في الشعائر الأوروبية، ولكن بالعُرف السائد شمال أفريقيا في تقديس رُفات الشهداء ودفنهم في الكنائس الموجودة على أطراف المدن أولاً، ثمّ تطوّر الأمر لينسحب على كنائس المدن أيضاً.[١] وهكذا أضحت الكنيسة والمقبرة مكاناً واحداً وجزءاً من الجوار الذي يقطنه الأحياء. وباستيعاب الأموات في عالم الأحياء، أصبح لشعائر الموت معنى مزدوج، فمن جهة، كانَ يعني "أداء فعلِ الموت" أنه عرضٌ مُفرَدٌ ليومِ الحساب يؤدّيه شخصٌ واحد وينتهي بنهاية "الأنا"، ومن جهةٍ أخرى، أصبح يشير إلى حضور ذلك الفعل ويشاهده أولئك الذين يبقون أحياءً، والذين يقع على عاتقهم واجب الحزن والذّكرى وتحويل لوازِم الموت وتجهيزاته إلى موضوعٍ مُثير. فعلى سبيل المثال، في الفن والأدب الرومانتيكيَّيْن، اكتسب الموت جمالاً قوطيّاً. لقد رأى إدغار آلان بو موتَ امرأةٍ جميلة "أكثر المواضيع شعرِيَّةً في العالم بما لا يقبل الجدل".[٢]

نجد لدى المجتمعات الصناعية في القرنين العشرين والحادي والعشرين مَيلاً إلى استبعاد الموت من الفضاء العام. فالموت في عصرنا الراهن، يحدث في المستشفيات ودور التمريض بعيداً عن الأعين. وكما يرى إيريس، إنَّ الموت "أضحى مُخجِلاً ومحظوراً" لدرجة أنَّ المريض لا يُبلَغُ بالموعد المتوقَّع لوفاته، كما أنَّ الحروب الحديثة إلى الآن حَرمَت الموت أن يكون مُفرَداً. فَالحربان العالميّتان اللّتان وقعَتا، وما تولّد عنهما من مذابح مستمرّةٍ إلى اليوم، جعلَتا الموت شأناً جماعيّاً يقع بالجُملة وليس بالمُفرَق مُبتَلِعاً الوَفيات الفردية في إحصاءات ونُصُب تذكارية لا نهاية لها. كانت تلك الإبادةُ بأعداد هائلة هي ما أشار إليه كريستوفر إشيروود أثناء حديثه مع شاب يهودي يعمل في إنتاج الأفلام السينمائية. في معرِض حديثِهما، ذَكَرَ إشيروود أنَّ ستمئة ألف من المثليين الجنسيين قُتلوا في معسكرات الاعتقال لكنَّ ذلك لم يُعجِب الشاب الذي أجاب بِحَزم قائلاً: "لكنَّ هتلر أباد ستّة ملايين يهودي". التَفَتَ إشيروود ثانيةً نحوَ الفتى

1 Aries, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, p. 30.

2 Edgar Allan Poe, "The Philosophy of Composition," in *On Poetry and the Poets*, vol. 6 of *The Works of Edgar Allan Poe*, ed. E. C. Stedman and G. E. Woodberry (New York: Scribner's, 1914), p. 46.

وسألَهُ: "أتعمَلُ في العقارات أنت، أم ماذا؟".[١]

رغم الموت خَلْفَ الكواليس، ورغم الموتِ بين الجموع، ورغم احتمالِ أن يكون في الموت عزاءٌ وسلوى وأن يكون فيه حُسنُ الختام، فإننا على ما يبدو لا نرغب فيه مُطلَقاً. عام ٢٠٠٢، عرَضَ جيروم ويب، وهو محرّر مجلة *New Scientist* جائزةً للقرّاء، هي أنَّ جسَدَ الفائز بعد وفاته سوفَ يُجَهّزُ ويُبَرَّدُ ببطء وتحت درجة حرارة منخفضة على نحوٍ مدهش في معهد كيرونيكس ميشيغان، إذ سيُحفَظُ الجسد في النيتروجين السائلِ لأجلٍ غير مسمّى. "ومع أنَّ الحيوانات المنويّة والمُضَغ والفايروسات والباكتيريا قد جُمِّدَت ثمَّ أعيدَت إلى الحياة، فإن قدراً كبيراً من اللحم والعظام والدماغ والدّم شكّل التحدّي الأبرز. ليس ثمّةَ من عمليّة تفسُّخ، لأنّ الحياة البيولوجيّة تتوقّف عند درجة حرارةٍ أقلّ من -١٩٦٠ درجة مئويّة". إنَّ جُلَّ ما ركّز عليه معهد كيرونيكس هو أن تضعَ نفسك في سُباتٍ عميق تحت درجة حرارةٍ منخفضة كافية إلى أن تتوفّر للتكنولوجيا الخبرة اللازمة لإعادتك إلى الحياة.[٢]

تنطوي أسئلةٌ من قبيل "ما الذي سيحلُّ بنا؟"، و"هل سنتلاشى إلى الأبد؟"، و"هل نُبعَثُ من قبورنا؟"، على تصوّرات مختلفة حول الموت. وسواء أفَهِمنا الموت كفصلٍ أخير أم تخيّلناه كبدايةٍ لمُجلّد جديد، وسواء أكنّا نخافه لجهلنا به أم لاعتقادنا بأنّ وراءه حسابٌ على ما صنَعنا في حياتنا، وسواء أأخذنا نشعرُ بحنينٍ مبكرٍ لفكرةِ اللاوجود، أم بدأنا نتعاطف مع أولئك الذين سنتركهم وراءنا، فإنَّ صورتنا للموت، كأحد صور الوجود (أو اللّاوجود) هي التي تحدّد تصوّرنا حوله وهل كنّا نفهمه كفعل نهائي أو كمحطّةٍ في الطريق. "حتى إذا كنتُ مُخطئاً في اعتقادي بأنَّ الروح لا تفنى"، كَتَبَ شيشرون في القرن الميلادي الأول

1 Aries, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident,* p. 67; Isherwood, quoted in Gore Vidal, "Pink Triangle and Yellow Star," *Nation,* 14 October 1981.

٢ تيم رادفودر، "جائزة تستحق الموت من أجلها" صحيفة **الغارديان**، ١٩ أيلول/سبتمبر ٢٠٠٢. بالنسبة إلى الفائزين الذين آثروا رفض الانتظار لجائزة الانبعاث بعد الموت، كان هنالك بديل هو رحلة إلى هاواي. كذلك، إنَّ موضوع تجميد الجسد في انتظار إحيائه في المستقبل هو موضوع إحدى قصص هاوارد فاست "البرد، صندوق البرد" في مجموعته: *Time and the Riddle* (Pasadena, Calif.: Ward Ritchie Press, 1975), pp. 219-31.

ببساطةٍ نادرة، "فإنني أُخطِئُ بسرور في اعتقادٍ يجلب لي السعادة، كما أنّني لا أرغب في التخلّي عن قناعاتي ما حَييت".[1]

وفضلاً على استحالة إدراكنا موتنا الشخصيّ، ومع تقدُّمنا في السنّ، فإنّنا نزداد باستمرار وعياً بالغياب المتنامي للآخرين. يصعُبُ علينا أن نقول وداعاً. ومع كلِّ وداعٍ يلاحقنا بشُبهة خَفيّة تجعلنا نشعر أنّه لربما يكون آخر الوداعات، تجِدُنا نطيلُ تلويحاتنا أمام الأبواب ما استطَعنا. إنّنا لا نُسْلِمُ أنفسنا لغيابٍ نهائي، كما أننا لا نرغب في الإقرار بالسلطة المطلقة للفناء. يبدو أنَّ في هذا الارتياب عزاء للمؤمنين، فحين يُصلّي القديس برنارد للعذراء من أجل خلاص دانتي، فإنّه يرجوها قائلاً: "حرّريه بصلواتك من جميع سُحُبِ فنائه... لِينبَلِجَ لهُ الفرح الأسمى".[2]

دَرس سينيكا (الذي من المؤكّد أنَّ دانتي قرأه، لكنه لا يكاد يذكره بخصلةٍ واحدة حين يدعوه "سينيكا الخلوق"، وذلك في الحصن النبيل من عالم النسيان) الرواقيين اليونانيين، ولكنّه لم يتبع نصيحتهم الباهرة في حياته الشخصية. مع ذلك، يشير في كتاباته برصانةٍ رواقيّة إلى أنّنا لا يجب أن نخشى الموت؛ "ليسَ لأنّه لا وقتَ لدينا"، كما كتبَ سينيكا قائلاً بلهجَة المصرفيّ لصديقه باولينوس القائم على إمدادات حبوب روما، "ليسَ لأننا لا نملك ما يكفي من الوقت، لكن لأننا نخسرُ الكثيرَ منه. فالحياة طويلةٌ بما يكفي، كما أنّ حصّتنا منها وافيةٌ لإكمال أكثر مشاريعها طموحاً إذا ما أحسنّا الاستثمار فيها وبمنتهى الحرص" [3]

وبالطبع، إنَّ هذه الأفكار لم تكن بالجديدة في روما أثناء القرن الأول الميلاديّ، إذ إنَّ الرومان منذ قديم عهودهم تصوّروا حياةً آخرة يتحدّد شكلها وفقاً لما كنّا عليه في حياتنا الدنيا.

تتجلّى فكرة وجودِ تتمّة لهذه الحياة، وأنّها سلسلة متواصلة وخلودٌ راسخ، على نحو رائع في نقشٍ جداري تحتوي عليه المجموعة الكُبرى للمراثي اللاتينية

1 Cicero, "On Old Age," p. 247.

2 *Paradiso*, XXXIII:32–33, "ogne nube li disleghi / di sua mortalita co' prieghi tuoi."

3 *Inferno*, IV:141, "Seneca morale"; Seneca, "On the Shortness of Life," p. 48.

المعروفة باسم Corpus Inscriptionum Latinarum، ومكتوبٌ في النّقش: "رمادٌ أنا والأرضُ رماد؛ والأرض هي الربّة، لذا، لستُ بميّت".[1] تستندُ العقائد الدينية والتشريعات المدنية، وعلوم الجمال والأخلاق، والصوفيّة، والفلسفات، بمرموقها ومبتذَلِها وكلّ شيء آخر إلى هذا القياس المنطقي الشفيف.

إذا كان الموتى لا يتلاشون كُلِّياً، فبالإمكان - إذاً - الحفاظُ على شيءٍ من الارتباط بهم. تلك فرصة للتحدّث إليهم، وقبل ذلك كلّه، فرصة لهم ليتحدّثوا إلينا كما يفعلون في **الكوميديا**. يمكن مشاهدة أقدم الأمثلة الأدبية لمحاورات كهذه على جداريّات القبور القديمة حيثُ كانت تُنقَشُ كلماتٌ منسوبة إلى الموتى، كتلك التي يذكرها دانتي بعد دخوله مدينة ديس الجهنّميّة.[2] كانت الأضرحةُ التي بناها الأتروريّون من بين أقدم الأضرحة المنتشرة في رحاب الطبيعة الإيطالية، وقد زيّنوها بمشاهد جنائزية احتفالية وبرسوم أنيقة تصوّر الراحلين. كما واصل الرومان عادات الحضارة الأتروريّة البائدة وتقاليدها وأضافوا النقوش إلى حجارة قبورهم. في البداية، اقتصر الأمر على ذِكرِ اسم المتوفّى والثناء عليه بكلمات رصينة والدّعاء لروحه أو لروحها برحلة خالية من الألم نحو الحياة التالية ("لِتَكُن الأرضُ خفيفةً عليك!")، أو مخاطبةً الغرباء العابرين بجانب القبر ("لكَ تحيّتي أيّها العابر"). ومع أنَّ الإيجاز استمرّ كسمَة للمراثي، فإنها أصبحت بمرور الوقت أقلّ تقليديّةً وأكثر غنائيّة في محاكاتها المحادثة مع صديق أو قريب راحل، أو في تأسيسها صلَة من الفناء المشترك بين الميّت وبين الحيّ. مع ذلك، إنَّ أكثر المشاعر حرارةً وأكثر الأحزان عمقاً ربّما تبدو مصطنعةً حين تعبّرُ عنها الكلمات. في نهاية المطاف، صارت نقوش القبور جنساً أدبياً هو الشقيق الأصغر للرّثاء. في الفصل الأول من رواية المؤرِّخ

---

1 The *Corpus Inscriptionum Latinarum* (*CIL*) is a comprehensive collection of ancient Latin inscriptions from all corners of the Roman Empire. Public and personal inscriptions throw light on all aspects of Roman life and history. The *Corpus* continues to be updated with new editions and supplements by the Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, and can be accessed at http://cil.bbaw.de/cil_en/index _en.html

2 *Inferno*, IX:112-20.

الإيطالي جورجيو باسّاني *The Garden of the Finzi–Contini*، يزور مجموعة من الأشخاص مقبرة أتروريّة شمال روما، وهناك تسأل فتاة صغيرة والدها: لماذا لا تُشعرُنا القبور القديمة بالكثير من الحزن مقارنةً بتلك الجديدة؟ "ذلك مفهومٌ بسهولة يا ابنتي"، يجيبُ الوالد مُردِفاً، "فأولئك الذين رحلوا أخيراً أقربُ إلينا، وذلك سبب أننا نحبّهم أكثر، فيما ماتَ الأترووريّون منذ زمنٍ قديم لدرجة أنّنا نحسبُ أنّهم ماتوا إلى الأبد".[1]

سواء أرحلوا للتوّ أم مضى على رحيلهم دهر، يثير الأموات فضولنا، إذْ نعلَمُ أننا عاجلاً أو آجلاً سوف نلحقُ بهم. لذا نرغب غب أن نعرف كيف يبدأ الأمر وعلى أي نحوٍ يسير، لكنّنا أيضاً نريد أن نعلم كيف ينتهي وإلامَ يؤولُ الأموات. نحاول أن نتخيّلَ العالَم من بعدنا في محاولةٍ مزعجة لتصوّرِ قصّة بلا راوي ومشهد دون شهود. لقد عَكَسَ دانتي الإجراء بمنتهى الإبداع حين تخيّلَ العالم دونه لكن دون الآخرين أيضاً، أو بالأحرى، بوجوده حيّاً وبموت الآخرين جميعاً. لقد منح نفسه سلطة استكشاف الموت من زاوية الأحياء متجوّلاً بين أولئك الذي أُجيبَ عن أسئلتهم الأخيرة بإجاباتٍ مبهِجة أو مُرعِبة.

الكوميديا قصيدةٌ لا نهايَةَ لها، فنهايتها هي بدايتها أيضاً، لأنَّ دانتي لا يرى ذلك الذي يفوق الوصفَ إلّا بعد الرؤيا النهائية حينَ يبدأ الشاعر سرد وقائع رحلته. لقد تخيّلَ بورخيس عام ١٩٨٦، قبل وفاته بمدة قصيرة، قصّةً حول دانتي (لم تسنَح له الفرصة لكتابتها). وفي تلك القصّة أنَّ دانتي بينما كان في البندقيّة، كان يحلُمُ بتَتِمَّة لـ**الكوميديا**. لم يوضِح بورخيس ما الذي ستكون عليه تتمّةٌ كهذه، ولكن، ربّماً في المجلّد الثاني من رحلة حجِّه تلك، سيعود دانتي إلى الأرض ليموت فيها. وكأنّه أمام مرآة لتحفَته الأَدبية، فإن روحه ستجوب عالم البشر الأحياء مُشركَةً معاصريه في حواريّة كتلك التي في **الكوميديا**، ثمّ في نهاية المطاف، لا بدَّ أنَّ دانتي كان سيشعُر في منفاه المضجِر، مثلما يحدث لأيِّ مُغتَرب، بأنّه شبَحٌ بين الأحياء.

---

1 Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini* (Turin: Giulio Einaudi, 1962), p. 3.

١٦

لِمَ تحدُثُ الأشياء؟

هَرَبَت مربّيتي من ألمانيا النازيّة في أوائل الأربعينيّات، وبعد رحلةٍ شاقّة مع عائلتها، وصلت إلى الباراغواي حيثُ كانت رايات الصليب المعقوفُ تخفق مرحّبةً بها على رصيف ميناء أسونسيون (كان ذلك في عهد نظام ألفريدو ستروسنر العسكريّ). بعدَ ذلك، جاءت إلى الأرجنتين حيثُ وظّفها أبَي لتنضمّ إلينا مربّية لي أثناء عمله في البعثة الديبلوماسية في إسرائيل. نادراً ما تحدَّثت عن سنواتها التي أمضتها في ألمانيا. كانت شخصيّة هادئة وحزينة في تل أبيب، ولم يكن لها الكثير من الأصدقاء. ومن بين القليل منهم، وُجِدَت هنالك امرأة سويسرية كان تخرجُ لمشاهدة الأفلام بصحبتِها من حينٍ إلى آخر، وقد نقَشَت تلك السيّدة السويسرية على ساعدها وشماً لم يكن واضحاً كثيراً، وقد حذّرتني مربّيتي ألا أسأل ماريّا ما هو ذلك الوشم ومن غير أن تقدّم تفسيراً لذلك. وبالطبع، التزمتُ ما قالت.

لم تكُن ماريا تخفي وشمَها، لكنّها تحاشت لمسه أو النظر إليه. وقد حاولت دوماً أن أشيحَ بنظري عنه، لكنه كان لا يقاوم مثلَ سطرٍ مكتوبٍ تحت الماء، وراح يشاكسني متحدّياً إيّاي لقراءته وفكِّ معناه. لكن الأمر لم يستغرق طويلاً حتى كبِرت وعرفت عن النظام الذي استعمله الألمان لتحديد هويّة ضحاياهم على نحو رئيسي في أوشفيتز. ذات يوم، أخبرني أمين مكتبةٍ بولندي يعمل في

بوينس آيريس، وقد كان أحد الذين نجوا من أوشفيتز ويحمل وشماً على ساعده أيضاً، أنَّ الوشمَ يذكِّرُه بالأرقام التي يعطيها للكتب أثناء تصنيفها في مكتبة بلدية لوبلين حيث عَملَ مُساعداً في مراهقته.

أنا في الجحيم، إذاً، أنا موجود.

Arthur Rimbaud
Nuit de l'enfer

ثمّةَ أماكنُ على هذه الأرض من يرجعُ منها إنّما يرجعُ لكي يموت. في ١٣ ديسمبر/كانون الثاني ١٩٤٣، اعتقلت الميليشا الفاشيّة بريمو ليفي البالغ أربعة وعشرين عاماً واحتجَزَتهُ ضمن مخيّم في قرية فوسولي قُرب مودينا. وبعد تسعة أسابيع، اعترف بأنّه "مواطن من العرق اليهودي"، ثمَّ أُرسِلَ إلى أوشفيتز مع جميع المعتقلين اليهود. أرسِلوا جميعاً، كما يقول، "حتى الأطفال، حتى العجائز وحتى المرضى".[1] كانت إحدى المهمات التي أوكِلت لليفي وخمسة آخرين في وحدته داخل أوشفيتز هي كشطُ خزان وقودٍ أرضيّ. كان العمل مُرهِقاً وقاسياً وخطيراً أيضاً. كان أصغر أفراد المجموعة طالباً من منطقة الألزاس يُدعى جان، وهو في الرابعة والعشرين من العُمر، وقد أُوكِلت له وظيفة المراسِل في البيروقراطية المريعة للمخيّم، وكان اللقب الوظيفي لهذا العمل يسمّى Pikolo. وفي إحدى المهمات التي كُلِّفَ إياها، كان على جان أن يعمل مع ليفي لمدة ساعة تقريباً، وقد طلب منه تعليمه الإيطالية. وافق ليفي، كما أشار لاحقاً في كتابِ مذكّراته الذي هو بعنوان *Se questo è un uomo* [**لو أنّه هذا رجل**، الذي أخذ عنواناً آخر في الطبعة الأميركية هو: **البقاء على قيد الحياة في أوشفيتز**)، وأوّل ما خطر في باله فجأةً آنذاك هو نشيد عوليس في **الكوميديا**، كيفَ ولماذا، لم يعرِف بالضبط. وفيما مشى الاثنان باتجاه المطبخ، كان ليفي يحاول أن يشرح للشاب الألزاسيّ بفرنسيته الضعيفة من هو دانتي ومّما تتألّف

1 Primo Levi, *Se questo è un uomo* (Milan: Einaudi, 1958), p. 10.

الكوميديا، وكيفَ يظهر فيها عوليس وصديقه ديوميديس وهما يحترقان إلى الأبد بلهيبٍ مزدوج لأنّهما خدعا الطرواديين، ثمَّ يرتّل ليفي لجان هذه الأبيات المثيرة للإعجاب:

فراحَ اللسانُ الأكبر لتلك الشّعلة العريقة
يرتعد وهو يهمس
كمشعلٍ تؤرّقه الريح
وفيما يحرّك ذروته من جهةٍ أخرى
كأنّه لسانٌ يلهَج
أطلقَ صوتاً يقول: "عندما...

ثمّ لا شيء سوى الذاكرة التي تخوننا في أحسن الأحوال أو تتوقف عن العمل في أسوئها. كانت ذاكرته تستعيدُ القصيدةَ مِزَقاً وأجزاء متناثرة. لم يكن ذلك كافياً. بعد ذلك يتذكر ليفي شَطراً آخر:

فَرِكبتُ البحر العميق المفتوح...[1]

سبَق لجان أن سافر في البحر، لذلك يعتقد ليفي أنّ تجربته ستساعده على فهم القوّةِ التي هي لعبارة "misi me" على نحوٍ يفوق "je me mis" بكثير. ووفقاً لترجمة ليفي التقريبية، فإنّ "misi me" تعني أن يرمي المرء بنفسه إلى الجانب الآخر من الحاجز، صَوبَ "الأشياء المحبّبة، بعيداً وبشراسة". ومع اقتراب نهاية المدة التي يقضياناها معاً، أخذ ليفي يتذكّر بعض قصيدة دانتي:

تأمّلوا في خَلقكُم الأول:
إنّكم لم تُخلَقوا لتعيشوا كما البهائم

1 *Inferno*, XXVI:85–90, "Lo maggior corno de la fiamma antica / comincio a crollarsi mormorando / pur come quella cui vento affatica. // Indi, la cima in qua e in la menando / come fosse la lingua che parlasse, / gitto voce di fuori e disse: 'Quando...'"; 100 ("ma misi...").

ولكن للسعيّ وراء الفضيلة والمعرفة.[1]

وفجأةً يسمع ليفي أبياتاً ترنُّ في رأسه كأنّه يسمعها للمرة الأولى. "كأنّها نفخةُ بوق"، يقول، "كأنّه صوتُ الله". ولِوَهلةٍ ينسى كيانه وفي أي مكانٍ هو الآن، ويحاول أن يشرح الأبيات لجان ثمَّ يتذكّر:

عندما لاحَ لنا من بعيد
جبلٌ داكنٌ بدا لي ما أعلاه
إذ لم أرَ من قبل له مثيلاً.[2]

ينسى ليفي المزيد من الأسطُر ويقول: "سأنذر حساء اليوم على أمل أن أتذكّر الأسطُر الأخيرة كما لم يفعل أحد من قبل"، ثمّ يغلق عينيه ويعضّ على أصابعه. لقد تأخر الوقت، وصل الرجلان إلى المطبخ، لكنَّ الذاكرة تُلقي إليه بتلك السّطور مثلَ من يلقي إلى متسوّل ببعض القطع النقدية:

جعلتُها تدور ثلاث مرّات والمياه
وفي الرابعة رفعتُ الكَوْثَل عالياً في الهواء
وأغرقتُ مقدِّمَتَها كما ابتغى الآخر.[3]

يستَبقي ليفي جان معه ويمنعه من الالتحاق بطابور الحساء، وذلك لشعوره بضرورة أن يُنصتَ لكي يفهم معنى كلمات "كما ابتغى الآخر" قبل فوات الأوان، إذ إنَّ أحدهما ربما يكون ميّتاً غداً، أو ربما لن يلتقيا ثانيةً. وكما يقول ليفي، إنَّ عليه أن يشرح للشاب "عن العصور الوسطى وعن المفارقة التاريخية البالغة

1 Levi, *Se questo è un uomo*. The episode appears in pages 102–5; *Inferno*, XXVI:118–20, "Considerate la vostra semenza: / fatti non foste a viver come bruti, / ma per seguir virtute e conoscenza."

2 *Inferno*, XXVI:133–35, "quando n'apparve una montagna, bruna / per la distanza, e parvemi alta tanto / quanto veduta non avea alcuna."

3 *Inferno*, XXVI:139–41, "Tre volte il fe girar con tutte l'acque; / a la quarta levar la poppa in suso / e la prora ire in giu, com' altrui piacque.

الإنسانية والضروريّة جدّاً مع أنّها لم تكن متوقّعة، بل لا تزال شيئاً عملاقاً رأيته بنفسي للتوّ وفي ومضة من الحدس، وربّما هو سبب شقائنا وسبب وجودنا هنا اليوم". ها قد وصَلا إلى طابور الحساء حيث اصطفّ حاملو صحون الحساء من المهاجع الأخرى شاحبين ناحلين. أُعلِنَ أنَّ حساء اليوم سيكون من الكرنب واللّفت. وهنا يتذكّرُ ليفي السطر الأخير من النشيد:

إلى أن أطبَقَ علينا البحر[1]

ما هو ذلك "الشيء العملاق" تحت موجة عوليس الغامرة والذي عرفه ليفي ويريد أن يتحدّث عنه؟

ربّما تكون تجربة بريمو ليفي أقصى ما يمكن لقارئ أن يبلُغه. أجد نفسي متردّداً في التقييم بأيّ حال، وبالمطلق حتى، لأنَّ هنالك أشياء تفوق قدرة الإمكانات اللغوية على تسميتها، لكنني في نهاية المطاف أرى أنَّ بإمكان اللغة في لحظاتٍ معيّنة من الإلهام ملامسة ما لا يُسَمَّى، ودون أن يكون عليها نقلُ مُجمَلِ تجربةٍ ما. أثناء رحلته، يكرّر دانتي القولَ إنَّ الكلمات تخذله. ذلك الخذلان والافتقار إلى الكلمات هو بالتحديد ما يدفع ليفي أن يجد في كلمات دانتي ما يشبه حالته التي لا توصف. فتجربة دانتي تتلخّص في كلمات قصيدته، أمّا في تجربة ليفي، فإنَّ الكلمات تتجسّد بشراً، وتتماهى في البشريّ أو تضيع فيه. لقد سُلِبَت حياة الأسرى في المخيمات وذاقوا الحرمان، كما هزلت أجسادهم ووجوههم، واستُبدِلَت أسماؤهم بأرقام منقوشة على سواعدهم. إذاً، ها هي الكلمات تستعيدُ بعضَ ما انتُزِع منذ وقت بعيد.

كان على سُجناء أوشفيتز لو أرادوا الاحتفاظ بأسمائهم، وفي النتيجة الحفاظ على بشريّتِهم، أن يجدوا في أنفسهم (يقول ليفي) قوّةً تعينهم على ذلك، أي

1 *Inferno*, XXVI:85–90, "Lo maggior corno de la fiamma antica / comincio a crollarsi mormorando / pur come quella cui vento affatica. // Indi, la cima in qua e in la menando / come fosse la lingua che parlasse, / gitto voce di fuori e disse: 'Quando...'"; 100 ("mamisi...").

"أن يتدبّروا بطريقة أو بأخرى، إذ إنَّ وراءَ أسمائنا شيءٌ منّا، شيءٌ ممّا كُنّا عليه في الماضي ولا يزالُ فينا". وكما يقول ليفي، إنّه أصبح عند هذه النقطة تحديداً من حديثه مع جان على يقين بأنّ الكلمات تعوزه في التعبير عن ضيقِه من فكرة تدميرِ إنسان. ينطوي مصطلح "معسكر الإبادة" على معنى مزدوج، ومع ذلك هو لا يكفي للتعبير عمّا يدور داخله. لذا يُحجِم فيرجيليو عن فتح أبواب مدينة ديس في الكانتو التاسع من الجحيم، لأنَّ الجحيم الحقيقي لا يمكن أن يُدرَكَ بالعقل مثلَ معظم الأشياء التي ندرِكها بواسطة اللغة، فهذا الجحيم لا تدركه حتى كلمات فيرجيليو الفضيّة وهو سيّد الشعراء. إنّ تجربة الجحيم تفوق قدرة اللغة لأنّها تندرج في إطار ما يفوق الوصف، وذلك ما يعنيه عوليس بقوله "كما يبتغي الآخر"

لكن هناك فارقاً جوهرياً وبالغ الأهمية بين أوشفيتز وبين جحيم دانتي. فبَعدَ الدائرة الأولى حيث يقتصر العذاب على الرجاء بغير أمل، يصير الجحيم مكاناً للعقاب حيثُ تنال كلّ نفسٍ مذنبة الجزاء الذي تستحق. على العكس من ذلك، إنَّ أوشفيتز مكان يُعذِّبكَ سواء أكُنتَ مذنباً أم لا، وإذا ما كنتَ مذنباً (هذه حال معظمنا) فإنّ ذنبك ليس هو سبب عقابك. حين يطلب دانتي من المعذَّبين أن يخبروه بقصصهم، فإنَّ باستطاعتهم صياغتها بالكلمات حتى إن لم يكونوا موافقين على أنّهم ارتكبوا الذنوب التي يتعذّبون بسببها (كما في حالة بوكا ديغلي أباتي)، سواء أكانت ذنوبهم هي التكبّر أم الفجور أم الرغبة في النسيان. يقول دانتي في أطروحته بعنوان **في البلاغة العاميّة**، إنَّ حاجة الإنسان إلى أن يُسمِعَ بدلاً من أن يَسمَع، إنّما تنبع من "سعادتنا في ترجمةِ عواطفنا الطبيعية إلى عملٍ منظّم".[1] ذلك هو السبب الذي يجعل المُذنبين يتحدّثون إلى دانتي لكي يُنصتَ إليهم. ولذلك، يُسمَحُ للأموات أن يحتفظوا باللغة في موتهم خلافاً لرأي ناظم المزامير. إنّه دانتي الحيّ. هو من تعوزه الكلمات أيضاً وأيضاً لوصف الأهوال ثمَّ الأمجاد، لا المذنبون الذين جُرِّدوا راحتهم وسلامهم لكنهم على نحوٍ إعجازيّ

1 Dante, *De vulgare eloquentia,* I:v, edited and translated from the Latin by Vittorio Coletti (Milan: Garzanti, 1991), pp. 10–11.

لا تزال لديهم ألسنةٌ ينطقون بها عمّا فعلوه وبغيةَ استمرار وجودهم، فاللّغة تمنحنا الوجود، حتى إن كنّا في قلب الجحيم.

مع ذلك، لا طائل من وجود اللغة في أوشفيتز، سواء أكان للاعتراف بذنبِ "عدمِ الوجود" أم لوصفِ العقاب الذي لا معنى له، كما أنَّ الكلمات تأخذ منحىً آخر مكتسيةً معاني منحرفة ورهيبة. كانت هناك طُرفةٌ قديمة في أوشفيتز (ثمّة فكاهةٌ حتى في مكانِ التعذيب) تقول: "كيفَ نقوُل مستحيل بالعاميّة المتفذلكة؟"، الإجابة: نقولَ "غداً صباحاً"

لكن اللغةَ بالنسبة إلى اليهود – تحديداً حرف الباء – كانت الأداة التي أنجزَ الله بها خلقَه، لذا لم يكن مسموحاً الحظُّ من قدرِها مهما بلَغت درجة سوء استخدامها.[1] كان الفكر، مقعد اللغة، هو القوّة المحركة للبشرية وليسَ سفينتها الجسد. وفقاً لذلك، اعتقدوا اليهود المُلتَزِمون أنَّ مفهوم البطولة كان يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالشجاعة الروحية، وأنَّ مفهوم "البطولة مع القداسة"، أو بالعبرية *Kiddush ha–Shem* (تقديس اسم الربّ) كان في صُلبِ مقاومتهم النازيّين. لقد آمنوا بأنَّ مواجهةَ الشر يجب ألا تكون مواجهةً حسّيّة بالبشر الفانين، لأنَّ الشرّ لا يُمكن أن يُهزَمَ بالفعلِ البدنيّ، إذ بإمكان العناية الإلهية وحدها أن تقرّر هل سينتصرُ الشرّ أم لا. كانت الأسلحة الحقيقية للمقاومة لدى معظم اليهود الملتزمين هي الضّمير والصلوات والتأمّل والتفاني. "لقد آمنوا بأنَّ تلاوةَ فصلٍ من المزامير أكثر نفعاً وتأثيراً في مجرى الأحداث مقارنةً بقتلِ ألماني؛ ليس بالضرورة أن تكون النتيجة فوريّة، ولكن في مرحلةٍ ما من مسارِ العلاقة اللامتنهاية بين الخالق وبين خَلقه".[2]

يكابدُ عوليس، أسوَةً ببقيّة الأرواح في جحيم دانتي، عقوبةً كان هو بنفسه قد سنَّها على الأرض أثناء علاقته المحدودة بخالقه. في تخيّل دانتي، نحنُ

1 Louis Ginzberg, *Legends of the Jews*, 7 vols., vol. 1: *From the Creation to Jacob*, trans. Henrietta Szold (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998), pp. 5–8. For more on this legend of creation, see Chapter 5, above.

2 Philip Friedman, *Roads to Extinction: Essays on the Holocaust*, ed. Ada June Friedman (New York: Jewish Publication Society of America, 1980), p. 393.

المسؤولون عن تصرّفاتنا وعواقبها وليس الربّ. فعالم دانتي ليس بعالَم هوميروس حيثُ الآلهةُ العابثة تلهو بمصائر البشر للتسلية أو لغايات شخصية. فالربّ، كما يؤمن دانتي، أعطى لكلٍّ منّا قدراتٍ واحتمالات معينة، لكنّه أرفقها بحريّة الإرادة أيضاً، وهو ما يسمح لنا بانتقاء خياراتنا والتأمّل في تبعاتها. حتى نوعيةُ العقاب نفسها، بالنسبة إلى دانتي، تتحدّد بطبيعة تجاوزاتنا. حُكِمَ عوليس بأن يحترق في الخفاء في اللّهب المتشعّب لأنَّ خطيئته كانت تقديم المشورة إلى الآخرين ليمارسوا الخداع، وهي خطيئة عابرة، وعلى أساس أنّه ارتكبها بلسانه، فإنَّ لسان اللهب هو عذابه الأبديّ. في جحيم دانتي، لكلّ عقابٍ تبريره المنطقي.

لكنّ أوشفيتز جحيمٌ من نوعٍ آخر. فورَ وصول ليفي، وفي خضمِّ شتاءٍ رهيب، وبينما أوشك على الموتِ عطَشاً وهو محتجزٌ في عنبرٍ كبير بلا تدفئة، تقع عيناهُ على رقاقة جليديةٍ تتدلّى خارج النافذة فيمدّ يده ويجذبها إليه، لكنّ أحد الحرّاس يخطفها من يده ويلقي بها بعيداً ثمّ يدفع به إلى الخلف نحو مكانه. لكن "لماذا؟"، يتساءل ليفي بألمانيته الضعيفة، فيجيبه الحارس قائلاً: ليس ثمّةَ لماذا هنا "Hier ist kein warum". [1] هذه الإجابة المشينة هي جوهر جحيم أوشفيتز، حيثُ على العكس من عالمِ دانتي، ليسَ هنالك منْ كلمة "لماذا"

في القرن السابع عشر، وفي محاولته التعبير عن جمال وردة، كتب الشاعر الألماني أنجيلوس سيليسيوس مايلي: "الوردة من غيرِ لماذا". [2] وبالطبع، إنَّ "لماذا" هذه هي "لماذا" مختلفة، فتفسير الوردة يقع خارج حدود القدرات الوصفيّة للُّغة إنما ليس خارج نطاقها الإبستيمولوجيّ. أمّا "لماذا" التي لأوشفيتز، فهي تقع خارج كليهما معاً. لفهم ذلك، ينبغي لنا مثلَ ليفي ودانتي المواظبة على فضولنا العنيد، لأنَّ علاقتنا باللغة هي علاقة غيرُ مُرضِية دوماً. ومرّةً تلو أخرى لا نفلحُ في التعبير عن تجاربنا بالكلمات، فاللغةُ أفقرُ من استحضار

1 Levi, *Se questo è un uomo*, p. 25.

2 Angelus Silesius, *Cherubinischer Wandersmann*, bk. 1, sect. 289, ed. Louise Gnadinger (Stuttgart: Philipp Reclam, 1984), p. 69.

التجربة بمجمَلها، فهي تخذلنا في الأفراح وتؤلمنا في الأتراح. بالنسبة إلى دانتي، "يصعُبُ القولُ بما كانت عليه"، ومع ذلك يقول إنَّ عليه محاولة ذلك، "لكن لأتحدّث عما لقيتُ فيها من الخير". وكما تخبره بياتريشي، "لأنَّ الرغبة والمعرفةَ... غيرُ متساويتَين لدى البشر الفانين".[1] إننا نحاول، كما حاول دانتي، وإنْ بموهبةٍ أقلّ بكثير، ربما لتأكيد إرادتنا ولكي تخلُقَ اللغة التي هي وسيلتُنا، حقلَها الدلاليّ الخاص.

دائماً ما يكون لهذا الحقل الدلالي مستوياته المتعدّدة، ذلك أنَّ علاقتنا باللغة هي في الغالب علاقةٌ مع الماضي بِقَدْرِ ما هي علاقة مع الحاضر والمستقبل، فعندما نستخدم المفردات، نستفيدُ من التجربة المُراكَمة قبلَنا، أي أننا نستثمرُ تعدّديّة المعاني المخزونة في الألفاظ التي نستعملُها بُغيةَ تقديم قراءةٍ للعالم تكون مفهومةً لنا وللآخرين. تُغذّي الاستخدامات التي سبقتنا استخدامنا الرّاهن وتُغيّره، كما أنّها تَقيه وتقوّضه، فنحن حين نتكلّم، إنّما نستخدم أصواتنا، وحتى ضمير المفرد المتكلّم هو في الواقع ضميرٌ جمعيّ. كذلك حينما ننطق بألسنة النار، فإنَّ عدداً من هذه الألسنة إنّما هي لَهَبٌ قديم قِدَمَ الزمان.

انطلاقاً من حرصِ الآباء المسيحيّين الأوائل على إيجاد إستراتيجيّة تضفي نوعاً من الوفاق بين حكمة الوثنيين وبين تعاليم يسوع، وبعدما قرؤوا في أعمال الرّسل أنَّ "موسى كان عليماً بحكمة المصريين كلّها، وكان مُقتدراً في القول والفعل" سفر **أعمال الرسل** (٧:٢٢)، قرّروا أنَّ اليونانيين تعلّموا فلسفتهم من موسى الذي تعلّم من المصريين، كما أنَّ كلماته هي التي علّمَت أسلاف أفلاطون وأرسطو مبادئ الحقيقة ومباحثها. وبتغيُّر الأحرف الصوتية، قيلَ أنَّ اسمَ موسى أصبح مواسيوس، وهو شاعرٌ أسطوري من حقبة ما قبل هوميروس وقد كان من تلاميذ أورفيوس.[2] ولهذا السبب، أعلَنَ المتبحّرُ ريتشارد أوف

1 *Inferno*, I:4, "dir qual era e cosa dura"; 8, "per trattar del ben ch'i' vi trovai"; *Paradiso*, XV: 79-81, "Ma voglia e argomento ne' mortali... diversamente son pennuti in ali."

2 Henri de Lubac, *Medieval Exegesis: The Four Senses of Scripture*, vol. 1, trans. Mark Sebac (Grand Rapids, Mich.: Eerdmans, 1998), p. 41. Lubac says that Musaeus was Orpheus's master, not his disciple.

سانت فيكتور في القرن الثاني عشر، الذي أنزله دانتي في المرتبة التالية للقديس إيسيدوري أوف سيفايلي والمكرّم بيدا في الفردوس، أنَّ "مصر هي أمُّ الفنون جميعاً".[١]

أواخر القرن الرابع الميلادي، دافع القديس جيروم عن نفسه ضدّ اتّهامه بمحاباة لهيب الشعر الوثنيّ القديم على حساب النار المسيحية المخَلِّصة، وذلك بقوله إنّ استكشاف كلمة الرب على نحوٍ كامل تقتضي استعمال أفضل الوسائل. ورغم أنَّ شيشرون وإخوانه صمّوا آذانهم عن الكلمة الحق، فإنهم اختاروا وسيلةَ اللغة التي يستعملها الكتّاب المسيحيّون اليوم لمنافعهم. إنّما يجب ألا يكون هنالك شكّ لجهة أيّ المصدرين (كلمة الربّ أم اللغة) كانت مصدر الحكمة الأفضل. كتَب بطرس المكرّم إلى هيلويز المنكفئة على نفسها مُثنياً عليها لانعزالها في الدّير بعد قصة حبها المأساوية مع بطرس أبيلارد. "لقد غيّرت دراساتك فروعاً متنوعة"، كما قال، "إلى فروع أفضل بكثير، فاخترتِ **الإنجيلَ** بدلاً من المنطق، وأعمال الرسل بدلاً من الفيزياء والمسيح بدلاً من أفلاطون، والدّير بدلاً من الجامعة، فأنتِ اليومَ امرأة فيلسوفةٌ بحقّ".[٢]

بعد قرنٍ من جيرومي، رأى دانتي أنَّ الأمر لا يقتصر على لغة الوثنيين وأفكارهم الأولى في خدمة الهدف الأسمي، بل إنَّ الخيال imaginaire الوثنيّ بأسرِه يخدم ذلك الهدف. وعبر **الكوميديا** يتشاركُ القدّيسون المسيحيّون والآلهة القديمة ومواطنو فلورنسا وأبطال اليونان وروما المغامرة الثلاثية الطويلة، فلا مكان فيها للمفارقة التاريخية. في الدائرة الأولى من الجحيم، يرحبّ بفيرجيليو الشعراءُ الذين سبقوه، كما أنَّ هوميروس نفسه يرحّب به لدى إيابه إلى القلعة النبيلة بوقار: "أكرِم بالشاعر العظيم!"، كما يُرحب مرافقو هوميروس بدانتي أيضاً في هذه "المدرسة الرائعة"، ولربما يكون في ابتسامة فيرجيلو لهذا الموقف تقدير مبالغ فيه للفلورنسي دانتي،

1 *Paradiso,* X:131; Richard de Saint-Victor, *Liber exeptionum*, pt. 1, bk. 1, chap. 23, p. 3, ed. Jean Chatillon (Paris: Vrin: Paris, 1958), p. 12.

2 Giles Constable, *The Letters of Peter the Venerable,* 2 vols., vol. 1, bk. 4:21 (Cambridge: Harvard University Press, 1967).

إذ يعني ذلك أنَّ قيمة دانتي الأدبية هي الآن جزء من دورةِ الشعرِ الخالد نفسها وأنَّ أدبه يشترك مع معلّميه في انتصارات فنونهم وهزائمها المعنويّة.[1]

يتعلّق الأمرُ بالإرث المشترك، إذ إنَّ "آثارِ اللهبِ القديم" نفسها التي يعترف بها ديدو في **الإنياذة**، تتّقدُ مرّةً أخرى في مخاطبة دانتي لفيرجيليو في المطهر، لدى رؤيته أخيراً لبياتريشي: "أعرِفُها، آثارُ الشُّعلة القديمة"، يقول دانتي جزِعاً.[2] كما أنَّ الصورة المطابقة تخدم دانتي في تصويره، وإن في سياقٍ مختلفٍ تماماً، إذ لم تعُد الصورة استعارةً فنّية. اللّهب المزدوج الذي تنطق به روح عوليس متحّدثةً إلى دانتي في الجحيم لهبٌ ملوّنٌ بسالفيه من المُغرَمين. ليس لنا أن ننسى على أيّ حال أنَّ اللهب القديم الذي يحتضن روح عوليس، يحتضن روح ديوميديس كذلك الأمر. للشّعلة القديمة رأسٌ مزدوج، لكنه ينتهي برأسٍ واحد يُتيح لسانه الأكبر له أن تُسمَع، لذا ربّما يكون من المشروعِ لنا أن نسأل كيف كان لديوميديس، وهو اللسان الصامت، أن يتلو القصّة المَتداولة.

باستعادته ذكر ألسنة اللهب القديمة وهو في أوشفيتز، كأنَّ بريمو ليفي يسمَعُ الكلمات الاحتجاجية التي تقول: "إنَّكم لم تُخلَقوا للعيش كحيوانات" (fatti non foste a viver come bruti)، وهي تذكيرٌ بإنسانيته المنتَهَكة وتحذيرٌ من ألا يتخلّى عن مسوّدة كلماته الواهبة للحياة، التي لا يقولها فيرجيليو ولا دانتي، ولكن يتوجّه بها عوليس المقدام والطَّموحُ (كما حلَمَ دانتي في قصيدته طبعاً) إلى رجاله بُغيةَ إقناعهم باتّباعه؛ "إلى ما وراء الشّمس، حيثُ عالمٌ لا بشرَ فيه" لكنَّ ليفي لا يتذكّر هذه الكلمات الأخيرة والدقيقة لعوليس. فالأبيات التي تتراقص في مخيّلة ليفي تعيدُ ذكريات حياةٍ أخرى: الجبل، "مظلمٌ لأنّه ناءٍ" يُذكِّره بجبالٍ أخرى شاهدها في غسقِ المساء أثناء إيابه من ميلان إلى تورين، كما أنَّ الرهيب الذي "يبتغيه الآخر"، يحضُّه على جعلِ جان يفهم بومضةٍ من

1 *Inferno*, IV:80, "Onorate l'altissimo poeta"; 94, "bella scuola."

2 Virgil, *Aeneid*, 4.23, " veteris vestigia flammae"; *Purgatorio*, XXX:48, "cognosco i segni de l'antica fiamma."

حدسه لماذا همَا حيثُ هُما الآن.[1] لكنّ الوحي يمضي أبعد من ذلك، فالذاكرة التي تغوصُ عميقاً نحو مكتباتنا الغارقة وتنقذ بضعة مقاطع تبدو منتقاة من صفحات الماضي البعيد، وإنّما تختار أفضل مما نعرف، وربما كان الاختيار بحكمة هو الذي منَع ليفي من إدراك أنّه حتى لو اتّبع صرخةَ عوليس ورفَض العيش كبهيمة، فإنّه قد بلَغَ العالم الواقع خلفَ الشمس الأليفة مثلَ عوليس ورجاله، وذلك مكان مُدان تقطنه كائنات حُشرت لسببٍ غامض في ما دون الشرطِ البشري.

الرَجل الذي يعوّلُ عليه في **الإلياذة** هو ديوميديس، رجلٌ شجاع ومحاربٌ متعطّشٌ للدماء، إستراتيجيّ منضبط يتطلّع إلى القتال حتى النهاية لو آمن بعدالة قضيّته. "لا تخطر كلمة التراجع" حين يتنبّه إلى خطر العربة الطروادية المتقدّمة نحوه. "لن تطاردني... فليس أنا من يولّي ظهره في المعركة منكمشاً في خوفه... فعزيمة القتال لا تزال راسخةً في صدري". إنَّ ديوميديس أكثر تعقُّلاً من عوليس، وأكثر موثوقيّة من أخيل، وهو جنديّ أفضل من إنياس، وإنَّ ما يحرّكه هو دافع من الفضول، ربما غير الواعي، بغيةَ معرفة هل كانت مصائرنا تتوقّف على أنفسنا أم أنّها تعتمد كلّياً على الآلهة المتناهية القوّة؛ ذلك ما يدفعه حتى إلى مهاجمة الآلهة نفسها. حربُ طروادةَ هي حربٌ يشاركُ فيها البشر والآلهة مناصفةً، فعندما تنقضُّ أفروديت لإنقاذ ابنها إنياس من صخرةٍ ضخمةٍ ألقاها عليه ديوميديس، يجرح الأخير معصَمَها برمحه، ثمَّ همَّ نحو أبولّو، ما دفَع إله الشمس أن يرجو إله الحرب أريس ليوقف ديوميديس. "ذلك المتهوّر ديوميديس تجرّأ على محاربة أبينا زيوس!". بعد ذلك، يهاجم ديوميديس إله الحرب. "الآلهة لا دماء لها، لذا ندعوها بالعصيّةِ على الموت"، كما يقول هوميروس، لكن بالإمكان جَرحُها، وحين تنزف فإنها تنزف دماً بشرياً وليس السائل الأثيري المعروف بدم الآلهة.[2] بمهاجمته الآلهة الخالدة، يكتشف ديوميديس أنّ تلك الآلهة تألَمُ أيضاً، لذا إنَّ

1 *Inferno*, XXVI:117, "di retro al sol, del mondo sanza gente"; 133–34, "bruna / per la distanza."

2 Homer, *The Iliad*, 5.279–81, 526, 384, trans. Robert Fagles (Harmondsworth, U.K.: Viking/Penguin, 1990).

بإمكانها معرفةُ ما الذي يعنيه الألم البشري، وإنَّ جَرحَ تلك الآلهة القديمة إنّما يُنذرُ بعذاب إله آخر[1] وموته بعد قرون لاحقة على جبل جلجثة. يعلَمُ الإله الذي يتألّم والذي يسمَح بالألم أنَّ هذا هو التناقض بعينه.

يُخبرُنا مارتن بوبر بهذه القصة:

أصدر إمبراطور فيينا مرسوماً كان يرمي إلى زيادة مأساوية أوضاع اليهود المقموعين أصلاً. وفي ذلك الوقت، عاشَ رجلٌ مثابرٌ ومجتهد اسمه فيفيل في بيتِ الحاخام إليميليخ للدراسات. وفي إحدى الليالي، نهضَ من نومه ودخل غرفة الحبر وقال له: "أيها المعلّم، إنَّ لديّ قضيّةً ضدّ الربّ". ومع أنّه كان خائفاً ومضطرباً وهو يقول كلماته تلك، فإن الحاخام إليميليخ أجابه قائلاً: "لا بأس، لكن المحكمة لا تنعقدُ في الليل". وفي اليوم التالي، جاء رجلان من السفارديم إلى لايزهينسك، وهما إسرائيل الكونيتزيّ ويعقوب إسحاق لوبلين، وأقاما في بيت الحاخام إليميليخ. وبعد وجبة منتصف اليوم، أرسل الحاخام في طلب الرجل الذي تحدّث معه في المساء الفائت، وقال له: "أخبرنا الآن عن قضيّتك"، "ليست لديّ القوّة لفعل ذلك الآن"، أجاب فيفيل متعثّراً. "لا بأس، بإمكاني أن أعطيك القوة"، قال الحاخام إليميليخ، ثمّ بدأ فيفيل بالكلام قائلاً: "لِمَ نحن عالقون في العبودية في هذه المملكة؟ ألا يقول الربّ في التوراة: بنو إسرائيل هم خَدَمب، ومع ذلك فقد أرسَلَنا إلى بلادٍ أجنبية. إنَّ عليه أن يعطينا، حيث ما كُنّا، الحريّةَ في خدمته كما نشاء". فأجابه الحاخام إيليميليخ بقوله: "نحنُ نعلم ردَّ الرب على هذا، لأنّه مكتوب في مقطع التثريب عبر موسى والأنبياء. أمّا الآن، فيجب على المدّعي والمدّعى عليه مغادرة قاعة المحكمة ريثما يصدُر الحكم وذلك لكي لا يتأثّر القُضاة بوجودهما. تفضّل

[1] يقصد يسوع المسيح. (المترجم)

بالخروج أيها الحاخام فيفيل، أمّا أنت يا ربّ العالم، فإننا لا نقدر على إخراجك لأنَّ مجدَك يملأ الأرض، وبغير حضورك لا يمكن لأيٍّ منا أن يحيا لو لبُرهة، لكننا نُبلِغُكَ رسمياً أننا لن نسمح لأنفسنا أن تخضع لتأثيرك أبداً"

بعد ذلك، جلس الثلاثة لتجهيز الحُكم مغمضين أعينهم، وما هي إلّا ساعة حتى نادوا على فيفيل وأبلغوه بالحُكم الذي نصَّ على أنّهُ هو الطرف المحقّ. وفي الساعة نفسها، أُلغِي المرسوم الملكي في فيينا.[1]

إذا ما كانَ لديوميديس أن ينطق عبر اللّهَب المزدوج وهو على دراية بأنَّ الآلهة ليست معصومة، ربّما كان ما سيُخبِر به دانتي هو الآتي: إنَّ مسألة كونِنا بشراً لا تمنعنا من مكابدة عذاباتٍ غير بشرية، وإنّ لكلّ مبادرة بشرية ظِلّها المكتوم، وإننا في هذه "الوقفة الاحتجاجيّة الموجزة" على حياتنا، ربما ننقلب على مرأى من الجبل الذي طال انتظاره بلا سببٍ مفهوم، ولمجرّد نزوةٍ أو للرّغبة في شيءٍ ما أو أحدٍ ما.[2] لربّما تكلّم ديوميديس مع دانتي بكلمات عوليس نفسها، ولكنّها إذا ما كانت قد صدَرَت عن الشقِّ الآخر من اللهب المزدوج، فإنَّ دانتي قد يكون سمعَها على نحوٍ مختلف، أي إنّها لم تكن كلمات تعكس الكبرياء والطموح، وإنّما اليأس والسّخط. ومن المحتمل، إذاً، أن يكون ليفي قد استحضَر الكلام إيّاه ليسَ كوعدٍ بالخلاص، بل كَحُكم ظالم وغير مفهوم في آنٍ معاً. لربّما كانت كلماتُ ديوميدِيس المكتومة جزءاً من "الشيء الهائل" الذي يفهمُه ليفي فجأةً ويريد أن يبلغهُ لجان.

إنَّ الوعدَ الوحيد الذي يقطعه لنا الأدب أننا سوف نخفق حتماً مهما حاولنا أن نصل إلى أبعد آفاقه. ومع أنّه ما من قراءة مكتملة أبداً، وما من صفحة أخيرة في كتاب، فإنَّ من شأن الرجوع إلى نصٍّ مألوفٍ لنا، سواء أكان ذلك بقراءته

1 Martin Buber, *Tales of the Hasidim*, trans. Olga Marx (New York: Schocken, 1991), pp. 258–59.

2 *Inferno*, XXVI:114, "picciola vigilia."

أم بتذكُّرِه، السماح لنا بالإبحارِ على نطاقٍ أوسع، كما أنَّ "رحلتنا المجنونة" كما يصفُ دانتي مُبتَغى عوليس، سوف تقودُنا دوماً نحو الاقتراب من المعنى.[١] يكتشف عوليس أنه أيّاً كان الفهم الذي سنتوصل إليه في نهاية المطاف، فإنّه لن يكون ما توقّعناه. لقد حوّلَت قرونٌ من الكلمات لهَبَ فيرجيلو القديم إلى غابةٍ من المعاني، فلا شيء ضائع ولا شيء نهائيّ، ولربما يكون الأمر أنَّ الكلمات حين تعود إلينا ساعةَ الحاجة، فإنّها في الواقع سوف تنقذُنا، إنّما في لحظتها فقط. الكلمات دوماً ما تنطوي على معنى آخر يُفلتُ منّا.

في قصة بعنوان **في مستعمَرة العقاب**، تخيّل فرانز كافكا آلةً تعاقب السجناء بنقشِ كلماتٍ غامضة على أجسادهم.[٢] وإلى أن تنغرز الإبرة عميقاً في لحم السجناء، حتى يتمكنوا من إدراك طبيعة ذنبهم وسبب معاقبتهم، وذلك في اللحظةَ ما قبل الأخيرة. لقد مات كافكا قبل ستة عشر عاماً من إنشاء أوشفيتز، ورغم أنَّ آلته حقودةٌ وقاتلة، فإنها نوع من الإجابة عن سؤال "لماذا؟". إجابةٌ لم يقدّمها أوشفيتز بكلِّ نَكَده وحداثة عهده قياساً بآلة كافكا. بعد تحريره من أوشفيتز عام ١٩٤٥، عاش ليفي مدة من الزمن كاتباً بين قرّاء جدُد، ولكنّه لم يستطع أن يفهمَ "لماذا" رُغمَ أنه حاول جاهداً أن يحيا حياةً طبيعة. مع ذلك، وبالتقاطه آثار الأصوات الأخرى المخفيّة في مكانٍ ما في اللهبِ المزدوج، لا بدَّ أنّه قد توصّلَ إلى فهم أفضل حول سبب غيابِ "لماذا" أبداً هناك.

قبلَ سنةٍ منّ وفاته، وفي رسالةٍ موجّهةٍ إلى الشاعر اللاتيني هوراس، كتب ليفي:

> حياتنا، أطول من حياتكم، لكنها ليست أكثر سعادةً أو أماناً، ولا نحنُ بعارفين هل كانت الآلهةُ سوف تمنحُ لأيام الأمس الخاصة بنا غدها، إذ سنلحقُ نحن أيضاً بأبينا إينياس، سنلحق بتولوس وآنكوس وبِك أيضاً في عالم الظّلال؛ نحنُ أيضاً، بكلِّ جسارتنا وبكلّ ما فينا

١ المرجع السابق نفسه، ص.١٢٥: "folle volo"

2 Franz Kafka," In der Strafkolonie," in *Die Erzahlungen und andere ausgewahlte Prosa*, ed. Roger Hermes (Frankfurt-am-Main: Fischer Verlag, 2000).

من الثقة سوف نؤول إلى غبارٍ وظلال.[1]

إلى الغبار والظلال، عادَ ليفي، مثلَ دانتي وفيرجيليو، ومثل هوراس وكما الآخرين أيضاً. لكن لَهَبَهُ يواصل التحدّث إلينا. ولربّما تكون مثابرة الصوت هذه هي التبرير الوحيد الحقيقي للشّعر.

لا يقدّم الشعر إجابات، وليس له أن يمحو الألم، فهو لن يعيدَ من رحلوا إلى الحياة، كما أنّه لا يقينا الشرّ. لا يمنحنا الشّعر قوّةً أخلاقية أو جرأةً معنوية، كما أنّهُ لا يثأرُ لضحيّةٍ أو يقتصُّ من قاتِل. كلّ ما بوسعِ الشعر فعلهُ – حين يحالفنا الحظ – هو أن يُسلفَ أسئلتنا كلماتها، وأن يردّد صدى مكابَداتنا ويساعدنا في تذكّرِ الذين رحلوا وتسميةِ صنائع الشرّ وتعليمنا أن ننظُرَ مليّاً في أفعال الانتقام والعقاب وكذلك في أفعالِ الخيرِ، حتى إن بدا لنا أنّ الخير غير وارد. يُذكّرُنا بذلك دعاءٌ يهوديٌّ بسيط يقول: "إلهي، أبعِد برحمتك الصخرةَ من وسط الطريق كي لا يعثُرَ بها لصٌّ في الليل".[2]

إنَّ قوّة الشعرِ هذه شيءٌ نعرفه منذ القدم، أو لربما عرفناه دوماً منذُ عرفنا اللغة، وهي المعرفة التي تتضحُ على نحوٍ بديعٍ في الأناشيد الأولى من "المَطهَر"، وهي التي يطغى عليها ببراعة شَبَحُ محاولة عوليس الفاشلة في بلوغ الجبلِ المُنعزِل. مُتّبِعاً تعليمات كاتو، الوصيّ على المَطهَر؛ يزنّر فيرجيليو دانتي بقصبة "كما يبتغي الآخر" (هي كلمات عوليس نفسها التي استخدمها في حكاية مغامرته). وبينما هو واقف مع فيرجيليو على الشاطئ، يرى دانتي على جانبَي سفينة الأرواح التي تقترب "ما لم أر مثلهُ بياضاً من قبل" ليتبيّن أنّها أجنحةُ الملاك الرُبّان. وفي نُسخة عوليس من الرواية أنّه ورجاله "صنعوا أجنحةً من المجاذيف" يُقابَل دفاع عوليس المستميت عن فضوله المتحرّق بصمت بارد وبليغ للملاك الذي يحضُّ جميع النفوس الضّالة على العودة إلى جادّة الصواب. وحتى قبل وصول السفينة، يعاكس دانتي ضمنياً توقعات عوليس المقدام الذي أبحر بجَسده وظلّت

---

1 Primo Levi, "Caro Orazio," in *Racconti e saggi* (Turin: La Stampa, 1986), p. 117.

2 "Lord, let Your light," in George Appleton, ed., *The Oxford Book of Prayer* (Oxford: Oxford University Press, 1985), p. 275.

روحه حبيسةً على الأرض.

وقفنا متسمّرين على حافة البحر
كمثلِ من يفكّرُ في الطريق الذي سوف يسلُك
ثمَّ يمضي بقلبه لكنَّ جسدهُ لا يبرَح.[١]

عندئذ يحدث مشهدٌ غير عاديّ، إذْ يرى دانتي بين الأرواح التي تهبط من السفينة صديقه كاسيلّا الذي كان قد لحَّنَ بعض أشعار دانتي في الأيام الخوالي، ومن أجل أن يواسي روح صديقه "الآتية إلى هنا بجسدها... مكابدةً ما لا يوصف"، فإنّه يطلب منه أن يُنشدَ له مرّةً أخرى؛ إذا لم "يُجرّدكَ قانونٌ جديد... كم براعتك في أغاني الحبّ... التي طالمَا سلوتَ بها لوعتي". يوافق كاسيلّا ويبدأ بغناء كلمات قصيدة من تأليف دانتي نفسه خلال سنوات صداقتهما. تجعل عذوبة صوت كاسيلّا في هواء المطهرِ النقيّ فيرجيل والأرواح الأخرى التي وصلت للتوّ إلى التحلّق حوله والاستماع لغنائه طَرِبين. وقفوا هناك "جمعيهم مسمّرين مُنصتين إلى غنائه" إلى أن يُقبِلُ نحوهم كاتو غاضباً ومنادياً عليهم ليعودوا إلى عملهم المقدّس مذكِّراً إيّاهم بغرض رحلتهم الجسيم ومردّداً موعظة الله لموسى: "ولا تدع غنَماً أو بقراً ترعى قبالةَ ذاك الجبل".[٢]

تتفرّق الأرواح الخجولة كسرب حمام مذعور مُنهيةً أغنية كاسيلا لكن ليس قبل أن استطاع دانتي أن يُرينا بمنتهى الإنسانية والرقة والصَّواب أنَّ الفنّ يبقى أساسيّاً ولا يمكن الاستغناء عنه حتى في أكثر اللحظات أهميةً في رحلة حياتنا، وحتى حين يكون خلاص أرواحنا على المحَكّ. وحتى في أوشفيتز،

1 *Purgatorio,* I:133, "com' altrui piacque"; II:23, "un non sapeva che bianco"; *Inferno,* XXVI:125, "de' remi facemmo ali"; *Purgatorio,* II:10–12, "Noi eravam lunghesso mare ancora, / come gente che pensa a suo cammino, / che va col cuore e col corpo dimora."

2 *Purgatorio,* II:110–11, "l'anima mia, che, con la sua persona / venendo qui, e affannata tanto!"; 106–8, "Ed io: 'Se nuova legge non ti toglie / memoria o uso a l'amoroso canto / che mi solea quetar tutte mie voglie"; the poem is in *Convivio,* bk. 3: "Amor che ne la mente mi raggiona"; *Purgatorio,* II:118–19, "... tutti fissi e attenti / a le sue note"; Exodus 34:3.

حيث بدا أنه لم يعُد هناك معنى أو أهمية لأي شيء، استطاع الشعر أن يثيرَ بقايا الحياة في نفس أسير مثلَ ليفي، وأن يقدِّمَ إلى ذلك الحَدس بـ"الشيء الهائل" المضيء في الرماد شرارةَ الفضول القديم، وأن يشعله مرّةً أخرى كلهيبٍ أبديّ.

١٧

ما هو الصحيح؟

ذات يومٍ في أواخر الثمانينيّات، أوفدَتني مجلة *Saturday Night* الكندية إلى روما لكتابة تقرير حول قصّةٍ غريبة من نوعها: شقيقتان من مقاطعة كيبيك في منتصف الخمسين من العُمر، أصغرهنّ أرملةٌ وهي أمٌّ لولدٍ وبنت، فيما لم تكن الكبرى متزوّجة، وقد سافرَتا معاً من قريتِهما في كيبيك إلى الهند في ما رأتا أنها "عُطلة خياليّة". أثناء توقّفهما في روما، عُثِرَ على عدّة كيلوغرامات من الهيروين في إحدى حقائبهما فأوقفتهما الشرطة الإيطالية. وكما أوضحت الشقيقتان، أعطيت الحقيبة لهما في الهند من صديق ابنةِ الأخت الأصغر، وهو الرجل الذي رتّب سفرَهما وأقلّهُما كمرشد سياحي عبر عدَّة مدنٍ هندية. لكنَّ الشرطة لم تكن قادرة على تعقُّبِ الرجل، وقد أوضحت ابنةُ الأختِ الصغرى أنّه كان مجرّد واحدٍ من المعارف العاديين وأنّه عرض بلطفٍ مساعدة أمّها وخالتها في ترتيب عطلةٍ لا تُنسى.

سُمِحَ لي في روما بمقابلة كلتا الأختَين. وقد أُعفيتا من الاحتجاز في زنزانة السجن، وبدلاً من ذلك وضِعن في دير تحت إشراف راهباتٍ بندكتينيّات. قدّمت كلّ منهما سرداً متماسكاً جديراً بالتصديق حول محنتيهما بالقولِ إنه لم يكن لديهما أيّ علمٍ أبداً بأنَّ الحقيبة التي أعطيت لهما كانت تحوي مخدراتٍ

داخلها، فبعد كلّ ما فعله الرجل من أجلهما، شعرَتا أنّه من الصعب عليهما رفض طلبه البسيط بحمل هذه الحقيبة معهن إلى كندا، وقد أكّدت البنتُ الحكاية نفسها في كندا.

لاحظتُ أثناء المقابلات، التي أجريتها في السّكن البندكتينيّ تحت إشراف راهبة متبسّمة، أنَّ لدى الأخت الكُبرى نظرةً حائرةً ونبرة صوتٍ فسّرتُها على أنّها تعكسُ إحساساً بالغضب أو قلة التصديق، وكان في هيئتها ما جعلني أظنّ أنها لربما شكّت في أنّ لأختها يداً في الأمر ربما بمساعدة ابنتها، أو ربّما شكّت في أنَّ الفتاة هي التي تسببت في هذه الورطة وأنّ الأمّ تحاول التستّر عليها بإخفائها القصة الحقيقية، أو ربما أخطأت في تأويل النظرة والنبرة في حين أنَّ كلتا الأختين مذنبتان. من المحتمل أن تكونا قد خطّطتا للأمر معاً ولربّما لم تكن الفتاة تعلم به أصلاً، أو ربّما كانتا بريئتان وتقولان الحقيقة ببساطة. كانت هيئة الأخت الكبرى تشير إلى شيءٍ لم أستطع فكّ شيفرتِه. ما الذي حدث فعلاً؟ كان من المستحيل معرفة ذلك.

في نهاية المطاف، وبعد محاكمة مضطّربة نوعاً ما، وجد القاضي أنَّ الأختين ليستا مذنبتين وقد سُمِحَ لهما بالعودة إلى قريَتِهما. مع ذلك، ظلّت هناك شكوك حول المسألة. بعد بضع سنوات، صرّحت الأخت الأصغر بأنَّ حياتهم أصبحت لا تطاق بسبب كثرة الناس الذين واصَلوا شكوكهم في ارتكابنا جريمة لا علاقة لنا بها.

نعلمُ جميعاً أنَّ معظم الأحداث التي نمرّ بها، في أقصى معانيها وأكثرها عمقاً، إنّما تتخطّى حدود لغتنا، وأنَّ ما مِن تقرير باستطاعته أن يعبِّرَ على نحو صحيح عمّا حدث حتى في أصغرِ حدث في حياتنا، كما أنَّه يستحيل على الذاكرة مهما بلغت من القوّة أن تكون مطابقةً لما تتذكره. إنّنا نحاول رواية ما حدث، لكن كلماتنا غالباً ما تخذلنا، وهكذا نتعلّم بعد عدّة إخفاقات أنَّ العثور على أقرب نسخة صادقة عن الواقع ممكنٌ في القصص التي نؤلّفها فقط. في أكثر أعمالنا الأدبيةِ قوّةً وتحت شبكةٍ من السرد، يمكن أن نميّزَ وجه الواقع كوجهٍ من وراء قناع. فالكذب هو أفضلُ أساليبنا لقولِ الحقيقة.

"ما هي الحقيقة؟"، قال بايليت مُتندراً ولم ينتظر جواباً.

Francis Bacon

Of Truth

استناداً إلى العالم القبالي ناثان الغزّيّ، الذي عاش في القرن السابع عشر، فإنَّ النور الذي ينبعثُ من الشعلة الأبدية للألوهيّة هو نورٌ مضاعف مثلَ لسانِ اللّهبِ ذي الرأسين الذي يضمُّ عوليس وديوميديس، ويحملُ أحد شقّي ذلك النور شعاع هو "الفكر"، أمّا الآخر فهو "عديم التفكير"، وتحتوي الشّعلَةُ عليهما معاً وهما يتحاوران مع بعضهما بعضاً. ووفق ما كتَبَه جيرشوم شوليم، إنَّ "ذلك هو أكثر الأمثلة جذريةً وتطرّفاً حول العملية الجدلية الماديّة في الربّ نفسه".[1]

كذلك يُجسّدُ النور الذي لربٍّ دانتي هذا التعارض. يتّضِحُ ذلك حينما يصلُ دانتي مشفوعاً بفيرجيليو إلى حافة الكورنيش الثاني في دائرة الجحيم السابعة، وذلك بعد الالتفاف حول الرمال الملتَهبة حيث يعاقب الذين ارتكبوا العُنفَ بحقّ الطبيعة، إذ إنَّ فيرجيليو يقوده نحو شلالٍ مائي هادر، وهناك يجعل فيرجيليو دانتي يحلُّ إزار القصب الذي حول خصره (الحبل نفسه الذي، كما يقول الآن، كان قد حاول أن يمسك بواسطته الفهدةَ الرّقطاء التي اعترضَت طريق خروجه من الغابة المظلمة) ويُلقيه في الهوّة. عند تلك الإشارة، ينهض رمز الاحتيال من أعماق الهوَّة؛ إنّه الوحش المجنّح جريون.

شَغَلَت معرفة دلالة ذلك الحبل شُرّاحَ دانتي منذ البداية، فمعظم قرّاء الكوميديا رأوا فيه رمزاً للاحتيال، لكن التفسير لم يكن مقنعاً، فالاحتيال غير قادرٍ على

1 Gershom Scholem, *Dix propositions anhistoriques sur la Cabale* (Paris: Editions de l'éclat, 2012), p 43.

إخضاع الشهوة (الفهدة الرّقطاء)، إنّما يساعد في التحريض عليها بدلاً من ذلك (لأنَّ الشهوة تنطوي على التحريض مثل ما تكون الوعود الكاذبة جزءاً من فنّ المراوِد). ينبغي لفيرجيليو توظيف ما هوّ خيرٌ لمحاربة الشرّ لا خطيئة مقابل خطيئةٍ أخرى. رأى الناقد برونو ناردي أنَّ للحبل رمزيّة إنجيليّة مزدوجة، فهو في كلا العهدَين القديم والجديد حزامٌ من العدالة ترتديه ضدّ الاحتيال، كما أنّه حزام عفّة ترتديه ضدّ الشهوة.[1]

أيّاً تكن دلالات ذلك الحبل، يفهم دانتي أنَّ إيماءة فيرجيلو سوف تُثمرُ عن شيء جديد "novita"، لذا يضيف هذا التحذير للقارئ:

آه، كم على المرء أن يكون حذِراً
مع أولئك الذين لا يرون الأفعال فَحَسْب
وإنّما يرون الأفكار أيضاً بأحاسيسهم![2]

وبينما هما على وشك دخول دائرة الاحتيال، يعيد دانتي تذكير القارئ أنّه رغم قدرةِ فيرجيليو المتنوّر على قراءة الأفكار، فإنَّ معظم الناس العاديين يحكمون على الآخرين من أفعالهم فقط، وهم غير قادرين على رؤية أفكارهم التي تقف وراء تلك الأفعال. يتبيّن في أحيان كثيرة زيف الأفعال التي يُنظَرُ إليها على أنها دليل على الحقيقة.

بعد استدعائه من الهوّة، يبدو الوحش جيريوني كأنّه يمثّلُ الاحتيال: مخلوقٌ بوجه إنسانٍ صادق،[3] ولهُ أكفٌّ مشعِرة وجسدٌ تغطّيه لفائف ودوائر كأنّه سجّادة

1 Bruno Nardi, *Saggi e note di critica dantesca* (Milan: Riccardo Ricciardi Editore, 1966), p. 333; see, for example, Isaiah 11:5: "And righteousness shall be the girdle of his loins, and faithfulness the girdle of his reins" In the Catholic Church, before mass the priest puts on the girdle and prays, "Gird me, O Lord, with the girdle of purity."

2 *Inferno*, XVI: 118–120, "Ahi quanto cauti li uomini esser dienno / presso a color che non veggion pur l'ovra, / ma per entro i pensier miran col senno!"

3 Boccaccio speaks of Geryon in the feminine, "daughter of Erebus and Night" (*Genealogy of the Pagan Gods*, bk. 1, chap. 21, ed. and trans. Jon Solomon [Cambridge: Harvard University Press, 2011], pp. 137–39). William Blake, in one of his illustrations for the *Commedia*, gave Geryon a beardless, androgynous face.

شرقية، وله ذيلُ عقربٍ مُميت. لكنّ دانتي قبل أن يصفَ هذا المشهد المذهل للقارئ، يتوقّف ويقول:

في حضرةِ الحقيقيّ الذي يبدو كأنه مزيّفاً
فليُطبِق المرء شفَتيه ما استطاع
وإلاَّ جلَبَ لنفسه العار حتى من غيرِ أن يفعلَ ما يوجب ذلك.
لكنني لا أستطيعُ هنا صمتاً؛ وبأبيات
هذه القصيدة، أقسمُ لك أيها القارئ
- وعساها تحظى بمديدِ الصّيت -
أنّني رأيتُ...[1]
وبعدَ ذلك يبدأ دانتي إخبارنا عن جيريوني.

للمرّة الأولى، إنَّ القارئ الذي رافَقَ دانتي في رحلته إلى هذه النقطة وسمِعَ عن العجائب والمعجزات (ليس أقلُّها رحلةُ دانتي نفسها) سيواجِهُ أعجوبةً عظيمة إلى درجةٍ يشعُر فيها دانتي بحاجته إلى أن يتوقف ويُقسم بقصيدته أنَّ ما سيقوله الآن صحيح. معنى ذلك أنَّ دانتي، مع وصوله إلى منتصف الجحيم تقريباً، يُقسمُ بحقيقة قصيدته. وفي الواقع، هو يقسم بروايته على أنَّ الأحداث المقبِلة التي سيرويها في القصيدة قد جرَت حقّاً. في دائرة منطقية مذهلة، يُبلِغُ دانتي القارئ، وهو شريكه في التلفيق البديع، أنَّ للكذبة الشعريّة التي سيخبره إياها وقع الحقيقة الصارخة ويقدّم إليه إثباتاً على قوله يتمثّلُ في هذا الصرح الشعري بحدّ ذاته: شبكة الأكذوبات الشعرية التي يخاطب القارئ من داخلها. مهما تكن درجة الإيمان التي بلغها القارئ بما قاله دانتي إلى الآن، فإنَّها وُضِعَت الآن على المحكّ: إذا ما شعَر القارئ أنَّ هناك غابة بالفعل، وأنَّ هناك جبلاً شاهقاً في البعيد، وأنَّ هناك مرافقاً شبحاً وبوّابة رهيبة وبليغة تُفضي إلى داخل

1 *Inferno*, XVI:124–30, “Sempre a quel ver c’ha faccia di menzogna / de’ l’uom chiuder le labbra fin ch’el puote, / pero che sanza colpa fa vergogna; // ma qui tacer non posso; e per le note / di questa comedia, lettor, ti giuro, / s’elle non sien di lunga grazia vote, // ch’i’ vidi...”

المشهد الدائريّ للجحيم (قليلون هم القرّاء الذين لم يشعُروا بالواقعية الفذّة لقصة دانتي بيتاً وراء بيت)، غندئذ سيكون على هذا القارئ الاعتراف بحقيقة ما يوشكُ الشاعر على قوله أو دحض كلِّ شيء. لا يطلب دانتي من القارئ إيماناً كالإيمان الذي تطلبه الديانة المسيحية، بل يطالب بالإيمان الشعريّ الذي يرى أنَّ الحقيقة تتحّققُ من الكلمات فَحَسْب، وذلك خلافاً للتعاليم السماوية التي ترى أنَّ الحقيقة إنّما يوحى بها.

لكن دانتي يسمحُ لكِلتا الحقيقتَين بالتعايش في **الكوميديا**. فحين يكون برِفقَة الموكبِ الإلهي في قمّةِ المطهَر، يرى الوحوش الأبوكاليبسيّة الأربعة قادمةً نحوه، ويصفُ هيئاتها: "كان لكلٍّ منها ستّةُ أجنحة" ويضيفُ من أجل منفعة القارئ: "اقرأ وصفَ حزقيال لها، سوى أنني ويوحنّا البطمي نختلف معه في عدد أجنحتها".[1] يدعي دانتي أنَّ لرأيه شرعيّة يوحنّا البطمي الذي قال إنَّ الأجنحة كانت ستّاً (**سِفر الرؤيا** ٤:٨)، فيما رأى حزقيال في روايته أنّها أربع (١:٦). لا يجد دانتي حرجاً في حشرِ نفسه في المَجمَع التأليفي كمؤلّف للأبوكاليبس؛ هو، شاعر **الكوميديا**، يشهَدُ بسُلطة يوحنّا الربّانيةَ.

كذلك إنَّ فيرجيليو هو الآخر يصدّق على سُلطة دانتي. فحين يرى شبح فيرجيلو لأول مرّةٍ وهو قادم لإرشاده، يخاطب دانتي صاحب **الإنياذة** قائلاً: "يا معلِّمي ومؤلّفي"، مُعترِفاً "أنت وحدك من نهَلتُ منه... الأسلوب العذب الذي منحني الشرف".[2] من شعرِ فيرجيلو، تعلّمَ دانتي التعبير عن تجربته الذاتية، كما أنَّ عبارة "منك وحدك" تحمل معنى مزدوجاً "لمؤلّف أكثرِ كتابٍ أعجبني"، و"الذي منَحني". فالكلمات والنحو والوزن كلّها تختزن التجربة التي يتلقّاها ذهنُ القارئ ويعيد بواسطتها تركيب تجربته عن العالم.

يتساءل أحد أكثر شُرّاح دانتي جزالةً، وهو جون فريشيرو، هل كان باستطاعة "المؤلِّف البشري محاكاة الأمثولة اللاهوتيّة...عبر محاكاة الواقع" ويواصل

1 *Purgatorio*, XXIX:94, "ognuno era pennuto di sei ali"; 100, "ma leggi Ezechiel, che li dipigne"; 104–5, "salvo ch'a le penne, / Giovanni e meco e da lui si diparte."

2 *Inferno*, I:85, "lo mio maestro, e il mio autore"; 86–87, "tu se' solo colui da cu'io tolsi / lo bello stilo che m'ha fatto onore."

القول: "في الحقيقة، إنَّ للمحاكاة أثرها المعاكس إذ إنها تختزل الأمثولة وتحوِّلُها إلى سُخرية" وبدلاً من بلوغ المعنى عبر الأمثولة، تُرجِع الواقعية الأهمية إلى نفسها بتكرار تأكيدها ثمَّ إنكارها حالتها المتخيّلة، أي بِمصطلح دانتي ربّما بإمكاننا القول إنَّ الواقعية هي بالتناوب حقيقة لها وجهُ كذبة، وغِشٌّ يبدو كما الحقيقة.[١]

في رسالة شهيرة لكونغراندي ديلّا سكالا، يقتبس دانتي صراحةً قول أرسطو، وذلك في إشارته إلى أنَّ المسافة التي تفصلُ الشيءَ عن وجودِه هي التي تجعلنا نقرّرُ هل كان ذلك الشيء بعيداً أو قريباً من الحقيقة.[٢] في ذلك إشارةٌ إلى الشكل الأدبي الذي يذكره فريشيرو، وهو الأمثولة التي تتوقّفُ حقيقتها على مدى قُرب الشاعر من صورةِ موضوعه الذي يطرحه عبرها. يَصفُ دانتي هذه العلاقة بالتّبعيّة، أشبه بعلاقة الأب بالابن، والخادم بالسيّد، والمفرد بالمضاعف، والجزء بالكلّ. في جميع هذه الحالات، إنَّ "وجود" الشيء يعتمد على شيء آخر (إذ لا يمكننا معرفة المضاعف إذا ما تجاهلنا المفرد). لذا إنَّ حقيقة ذلك الشيء تعتمد على شيء آخر. وإذا ما كان ذلك الشيء (الآخر) إفكاً، فإنَّ الشيء الأول مصابٌ بالإفك أيضاً. فالخداعُ مُعدٍ كما يواصل دانتي تذكيرنا به.

يقول القديس أوغسطين في أولى أطروحتيه الطويلَتين عن الكذب (التي ربّما اطّلَع عليها دانتي) إنَّ من يقول شيئاً مزيّفاً ليس كاذباً لو كان مؤمناً أو مقتنعاً بحقيقة ما يقوله. يُميِّز أوغسطين بين "المؤمن" و"المقتنِع": الأول ربما يُدرِك أنّه لا يعلم الكثير عمّا يؤمن به، إنّما من غيرِ أن يُشكِّكَ في وجوده، أمّا الثاني، المقتَنِع، فيحسَبُ أنّه يعلَمُ بشيءٍ لكن من غير أن يدرِك أنّه لا يعرفُ سوى القليل عن ذلك الشيء. وفقاً لأوغسطين، ليس ثمّة من كذبٍ إذا لم

1 John Freccero, "Allegory and Autobiography," in *The Cambridge Companion to Dante*, 2nd ed., ed. Rachel Jacoff (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), pp. 174–75.

2 Dante Alighieri, *Epistola* XIII:5 in *Le opere di Dante: testo critico della Società dantesca italiana*, ed. M. Barbi et al. (Florence: Bemporad, 1921), p. 436.

تكن هنالك نيّةٌ بفعله، فالكذب مسألة الفرق بين المظهر والحقيقة. وكما يقول، إنَّ الشخصَ على سبيل المثال قد يكون مخطئاً في افتراض أنّ شجرةً هي حائط، فلا شكّ أنّه ما من احتيالٍ هنا، إلّا إذا تبيّن أنّه فعل ذلك بإرادة مسبَقة. "الغشّ" كما يقول أوغسطين، "لا يكمُنُ في الأشياء نفسها، إنّما في الحواس" فالشيطان، المخادع الأكبر، "الكذّابُ أبو الكذّابين" (كما تُذكّرُ فيرجيليو إحدى الأرواح المحكومة في النار)، كان على دراية بارتكابه الاحتيال حين خدع آدم وحوّاء اللذيْن كانت خطيئتهما اختيارُ ما هو ممنوعٌ عليهما. كان بإمكان أجدادنا عبر حواسهم المُهيّأة اختيار رفض المشاركة في الاحتيال لكنهما نأيا بأنفسهما عن الحقيقة واستعانا بحريّة إرادَتهما واختارا الطريق الخطأ. بإمكان كلّ مسافرٍ اختيار الطريق الذي سيسلكه. لقد اختار دانتي، وهو الذي ضلّ طريقه في الغابة المظلمة التي دعاها القديس أوغسطين "هذه الغابة المهولة المليئة بالفخاخ والمخاطر"، اتّباعَ نصيحة فيرجيليو، وها هو الآن على المسار الصحيح[1].

يستند أوغسطين في رأيه المذكور سابقاً حول مسألة الكذب إلى مقطع مثير للجدل في **رسالة بولس الرسول إلى أهل غلاطية** يقول فيه: "والذي أكتبُ لكم فيه هو ذا أمامَ الله أقول إنّه ليس بِكَذب"، وذلك بغيةَ إنشاء وجهة نظرٍ لحججه. وكمثالٍ على الخداع، يخبِرهم بولس آنذاك بقصّة من تجربته الشخصية تَصفُ لحظةَ مواجهته مع تصرّفٍ غريب لأحد زملائه الرسل وهو شاؤول (كما كان يُدعى بولس وقتئذ) الذي كان يهودياً متحمّساً لدينه ومعروفاً بسوء سُمعته في ملاحقة اليهود الذين تحوّلوا إلى المسيحية. وفي الطريق إلى دمشق، رأى شاؤول ضوءاً باهراً وسمع صوت يسوع يسأله لماذا كنتَ تضطهِدُني؟ فسقط أرضاً ليجدَ أنّه لم يعُد مبصراً. بعد أيام ثلاثة ارتدّ بصره إليه على يد حنانيا الذي عمّدَهُ باسم بولس (أعمال ٩: ٨). وبعدَ اعتناقه الديانة الجديدة، تقاسَمَ بولس المساعي التَبشيرية مع بطرس الرسول بحيث يكون الأخير مسؤولاً عن وعظ اليهود، فيما يُكرّسُ

1 *Inferno*, XXIII:144, “bugiardo e padre di mensogna”; Saint Augustine, *Confessions*, 10.35, trans. R. S. Pine-Coffin (Harmondsworth, U.K.: Penguin, 1961), p. 242.

بولس نفسه لدعوة الوثنيين.

بعد مرور أربعة عشر عاماً، اجتمع قادة الكنيسة المسيحيّة في القدس وقرّروا انتفاء الحاجة إلى ختانِ الوثنيين بعد الآن (ليصبِحوا يهوداً) وذلك قبل دخولهم في دينِ يسوع. وبعد الاجتماع، توجّهَ بولس إلى أنطاكيا حيثُ لحق به بطرس بعد حين. في البداية، اعتادَ بولس أن يشارك الوثنيين مائدتهم في كنيسة أنطاكيا، ولكنه توقّف عن ذلك بعد وصول الأعضاء اليهود من كنيسة القدس، وذلك نزولاً عندَ رغبة الأعضاء اليهود الذين أصرُّوا على وجوبِ مراعاة الكنيسة القوانين اليهودية إزاء تناول الطعام مع غير المختونين. احتَدَّ بولس لأن بطرس لم يدرك أنَّ الجلوس إلى مائدة يسوع لم يكن يقتضي أكثر من توفُّرِ الإيمان؛ "وعارضه مواجَهةً لأنّ الأخير كان على خطأ": "قلتُ لبطرس قدّام الجميع إن كنتَ وأنت يهوديّ تعيش أممياً لا يهودياً فلماذا تُلزِم الأممَ أن يتهودوا" (**رسالة بولس الرسول إلى أهل غلاطية**. الأصحاح ١٤،١١،١٢:٢).

في تعليقٍ على رسالة بولس، وكذلك في رسالةٍ أرسلت إلى القديس أوغسطين سنة ٤٠٣، يقول القديس جيروم إنَّ هذا المقطعَ لم يكن يمثِّل خلافاً حقيقياً بين الرسولَين، كما لم يذهب إلى القول إنّهما تعمّدا تمثيل هذا المشهد لأغراضٍ تعليمية يفيد منها جمهورهما، إنّما ببساطةٍ لم يقبل فرضية حدوث خلافٍ مذهبيّ بينهما. لكن وفقاً لجيروم، كان التباين مسألة اختلافٍ في وجهات النّظر لم يكن فيها أيّ من الرسولين يتعمّد الخداع، وإنّما مجرّد اتّخاذ مواقف معارضة لتوضيح الجدال.[1] لقد فكّر أوغسطين بطريقة مغايرة. فالإقرار بحدوث رياءٍ أو خداع أثناء الاجتماع الرسوليّ في أنطاكيا، كما قال، سوف يعني الاعتراف بوقوع الكذب في نسيج العقيدة ثم وقوعه في **الكتاب المقدّس**. وفضلاً على ذلك، إنَّ انتقاد بولس لبطرس إنّما قام على أرضيةٍ سليمة لأنَّ الشعائر اليهودية القديمة ليس لمن اعتنق الإيمان الجديد. لذا لم يكُن مجدياً لأيّ منهما أن يلجأ إلى النّفاق. إنَّ ما

1 Jerome, quoted in Jean-Yves Boriaud, note to "Le Mensonge" in Saint Augustin, *Les Confessions, précédées de Dialogues philosophiques*, vol. 1, edition publiee sous la direction de Lucien Jerphagnon (Paris: Pleiade, 1998), p. 1363.

حدَث، استناداً إلى رأي أوغسطين، هو أنَّ بطرس لم يكن على دراية بما يفعل إلى أن عرّى بولس الحقيقة أمامه. فالخداع، تحت أيّ ظرفٍ كان، سلوكٌ لا يقبل تبريراً في نظَرِ المسيحيّ الحقّ.

هل يمكن في ضوء ما تقدّم القول إن الأكاذيب الأدبية حقائق متنكِّرة، أم إنّها قصص ملفَّقة تحرِفُ انتباهنا عن الحقيقة التي يجب أن تكون مركز اهتمامنا؟ يقول أوغسطين في كتاب **الاعترافات**، إنّه في مراهقته، "بينما كُنتُ أقرأ الأعمال اللاتينية الكلاسيكية، كنتُ مضطراً لحفظ مغامرات بطل اسمه إيناس، وفي الوقت نفسه، أخفقتُ في تذكرِ أساليبي المُنحرِفة. تعلَّمتُ أن أنتحب لموت ديدو التي قتلت نفسَها من أجل الحبّ، بينما كنتُ أحتضرُ بعيداً عنك في غمرةِ هذه الأشياء كلّها، يا إلهي وحياتي، لم أذرُف دمعةً واحدةً على فاجِعتي" إذا كان أوغسطين الشاب قد حُرِمَ قراءة تلك الكتب، "كانَ حزيناً إذ لم يتيسَّر له قراءة الأشياء عينُها التي [جعلَتهُ] حزيناً"، فإنَّ أوغسطين العجوز اعتقدَ أنَّ الستائر المعلّقة على مدخل القاعات المدرسية التي كانت تُعلِّمُ الأدب لم تكن رموزاً تشريفيّةً للغموض بقدر ما كانت حُجُباً تسترُ الخطأ.[1]

عند رؤيته الوحش جيريوني لأولّ مرّة، فإنَّ منظَرَه يبدو لدانتي "مُذهلاً لكلّ ذي قلبٍ شجاع" وإلى أن أوضح له فيرجيليو من يكون هذا الوحش، حتى أدرك دانتي حقيقة وجود جيريوني.

نظرتُ إلى الوحش ذي الذيلِ المدبّب
يعبُرُ الجبال محطّماً الأسوار والأسلحة!
هو ذا الذي يلوّثُ العالم بأسرِه!

يستند فيرجيلو إلى مرجعيّاتٍ تاريخية، إذْ بالخديعة استطاعت مَلكةُ الميسجات توميرس عبورَ الجبال وهزيمةَ قورَش ملكُ الفرس. وبالخديعة اخترق الإغريق أسوار طروادة. لكن خديعة جيريوني أسوأ. تقول الأسطورة إنَّ جيريوني كان

1 Augustine, *Confessions*, 1.13, pp. 33, 34.

ملكاً إيبيرياً بثلاثة أجسادٍ متّحدةٍ في خصرِه، وإنّه كان يستقبل الضيوف ثمّ يسلبهم ويقتلهم. في قصيدته، يُبقي دانتي على الاسم لكنّه يغيّر شكل جيريوني ليجعله مشابهاً للأفعى في جنّة عدن التي خدَعت حوّاء ثم تسبّبت في خروج البشرية كلّها من الجنة.[1]

تُطرَحُ مسألةُ العلاقة بين الخيال وبين الحقيقة في الكورنيش الثالث من المَطهَر، إذ يلتقي دانتي أحد العاملين في سلكِ القضاء في البندقية وهو ماركو لومباردو حيثُ هو في المطهَرِ ليُبرِئ نفسه من خطيئة الغضب داخل سحابةٍ من الدخان الخانق. يُحاضرُ لومباردو في دانتي حول مسألة الإرادة الحرّة. إذا كان كلّ شيء مقرّراً مسبقاً، عندئذ لا يمكن القول إنَّ الذّنبَ صحيح أو خطأ، كما أنَّ الغضب مجرّد استجابة آليّة لظرفٍ لا مفرّ منه. لكن، مهما بلغت درجةُ الحتميّةِ المقرَّة مسبقاً وفق القوانين الكونية، فإنَّ للكائنات البشرية حريّة اختيارها في حدودِ هذا الإطار. ربّما يكون للنجوم شيء من السّلطة على سلوكِنا، لكنها ليست المسؤولة عن قراراتنا في نهايةِ المطاف.

أنتمُ أيّها الأحياءُ تحيلون كلّ أمرٍ
إلى السماء وحدها، كأنّ عليها وحدها
تحريكُ كلِّ شيء.
ولو كان الأمر كذلك، لتحطّمَت
حريّة الإرادة ولأصبَح من غير العدلِ
أن نهلّلَ للخير ونأسى للشرّ
تبدأ السماء أوّل دوافِعكم،
ليسَ كلّها، لكن حتى إن سلّمنا بذلك،

1 *Inferno*, XVI:132, "meravigliosa ad ogni cor sicuro"; XVII:1–3, "Ecco la fiera con la coda aguzza, / che passa i monti e rompe muri e l'armi! / Ecco colei che tutto 'l mondo apuzza!"; Herodotus, *The Histories*, 1.205–16, trans. Aubrey de Selincourt, revised, with an introduction and notes, by A. R. Burn (Harmondsworth, U.K.: Penguin, 1972), pp. 123–26; for the legend of Geryon see Boccaccio, *Genealogy of the Pagan Gods*, bk. 1, chap. 22, vol. 1, p. 139.

فقد أعطيتُم النورَ لتميّزوا الخير من الشرّ
ومُنحتُم حريّة الإرادة إن كانت تحتمل
عراكاتها الأولى مع السموات
فإنّها لتكسبها جميعاً إذا ما حَظيَت بالعناية الطيبة
ولقوّة أكبر ومن طبيعة أفضل؛
أنتم تخضعون في الحريّة، وهيَ
تخلُقُ فيكم الفكرَ الذي لا يرضخُ لسلطان.[1]

إنَّ ما يحاجِجُ فيه ماركو لامباردو هو أنَّ الكون لا يبالي بأفعالنا تقريباً، فنحن نُنشئ في أذهاننا القوانين التي نُلزَم اتّباعها. إذا كان الأمر كذلك، فإنَّ الخيال الأدبيّ (العالم الذي نُبدِعه بخيالنا مثلَ ما هي **الإنيادة** بالنسبة إلى أوغسطين ومثلما هي **الكوميديا** بالنسبة إلينا) له السُّلطة في صياغة رؤيتنا إلى العالم وفهمنا له، كما أنَّ اللغة هي الأداة التي بها يقدِّمُ الخيال نفسه إلينا والتي تتكفّل بنقل أفكارنا إلى الآخرين، ليس بمساندتها جهودنا فقط، وإنّما بإعادة تكوين ذات الواقع الذي نحاول إيصاله إليهم.

بعد أربعة قرونٍ من دانتي، سوف يُعيدُ ديفيد هيوم (الذي مررنا عليه في بداية هذا الكتاب) مقاربة السؤال من وجهة نظر التنوير. في أطروحته المعروفة باسم **مقالة في الطبيعة البشرية**، رأى هيوم أنَّ البشر ابتكروا "القوانين الأساسية للطبيعة بعدما تنبَّهَوا إلى حاجة المجتمع إلى ديمومتها المتبادلة وأدركوا أنَّ من المستحيل الإبقاء على أيّ انسجام في ما بينهم من غيرِ تطبيق بعض الضوابط على رغباتهم الطبيعية" لكن بعد ذلك ذهب إلى القول إنَّه لم يكن هناك بدٌّ من اختراع هذه

1 *Purgatorio,* XVI:67–81, "Voi che vivete ogne cagion recate / pur suso al cielo, pur come se tutto / movesse seco di necessitate. // Se cosi fosse, in voi fora distrutto / libero arbitrio, e non fora giustizia / per ben letizia, e per male aver lutto. // Lo cielo i vostri movimenti inizia; / non dicco tutti, ma posto ch'i 'l dica, / lume v'e dato a bene e a malizia, // e libero voler; che, se fatica / ne le prime battaglie col ciel dura, / poi vince tutto, se ben si notrica. // A maggior forza e a miglior natura / liberi soggiacete; e quella cria / la mente in voi, che 'l ciel non ha in sua cura."

القوانين لأنّها القوانين اللازمة لتفسير العالم الذي نقطُنه.[١] أسوةً بأيّ قوانين أخرى، بالإمكان كسرُ قوانين الطبيعة، لكنها لا يُمكن أن تُكسَرَ على نحوٍ تعسّفِيّ أو اعتباطيّ.

يتعلّق استدلال هيوم بمسألة الحقيقة. فهي أشبه بقانونٍ يمكن تجاهله، لكن من المستحيل لأحدٍ فعل ذلك على نحو متواصل. فإذا ما دأبتُ على تجاهل الحقيقة بالقول إنّها "بيضاء" كلّما كانت "سوداء"، فإنَّ "أبيضي" سوف يُفهَمُ على أنّه "أسود" بمرور الوقت. وببساطةٍ، إنَّ الكلمات التي أستعملها في الكذب سوف تَبَدّل معانيها باستعمالي المستمرّ لها. وبالطريقة نفسها، ينبغي للقوانين الطبيعية أن تنبثق من إدراك ما هو صحيح ومتجذّر في وعينا وما يُعبَّرُ عنه بطريقة مقبولةٍ عموماً؛ وهو ما يدعوه هيوم "أيّ التزام طبيعيّ بالأخلاق".[٢] وإلاّ فإنَّ الأخلاق لن تكون سوى مفهوم نسبيّ. وعلى سبيل المثال، إنَّ الحجج المؤيّدة للتعذيب، وفقاً "للقانون الطبيعي" لدى ستالين أو بينوشيه، سوف تكون على حق. تسمح الإرادة الحرّة بتحديد هل كان تصرّفٌ ما حَسناً أو سيئاً وذلك بالاستناد إلى "التزام طبيعي بالأخلاق"، وليس لهذا علاقة بكونِ من يفعل ذلك التصرُّف مذنباً أم لا.

يصبح السؤال أشدُّ تعقيداً عندما يمكن الحكم على التصرّف أنّه تصرّف سيئ بذاته لكنّه وقع لغرضٍ حَسَن. عندما توفّي نيلسون مانديلا في ٥ ديسمبر/كانون الأول ٢٠١٣، أشادَ السياسيّون في أنحاء العالم بالرّجل الذي أنهى نظام الفصل العنصريّ في جنوب أفريقيا وناضل من أجل قانونٍ أخلاقي للجميع. لكن عدداً من النواب البريطانيين عن حزب "المحافظين" رفضوا الحداد على مانديلا مُذكّرين بأنَّ مارغريت تاتشر سبَق أن وصَفَت "المؤتمر الوطني الأفريقي" الذي تزعّمه مانديلا بأنّه "منظّمة إرهابية نموذجية" سعَت إلى تأسيس "ديكتاتورية للسود على غرار الديكتاتورية الشيوعية"، كما واصل أولئك النواب المحاججة

---

1 David Hume, *A Treatise of Human Nature*, 3.2.8, ed. Ernest C. Mossner (Harmondsworth, U.K.: Penguin, 1969), p. 594.

٢ المصدر السابق نفسه، ص. ٥٩٤.

بأنَّ مانديلّا كان إرهابياً رمى القنابل وهو على متنِ درّاجة ناريّة مُسرعة. وقد صرّح النائب المحافظ مالكوم ريفكيند بأنَّ "نيلسون مانديلا لم يكن قدّيساً كما سمعنا، ولكنّه كان سياسياً بكلّ ما تعنيه الكلمة. لقد آمن فعلاً بالنضال المسلّح منذ بداية حياته السياسية وربّما إلى نهايتها، وإن بدرجةٍ أقل". القدّيسون، في رأي ريفكيند الذي يبدو أنّه لم يسمَع أبداً بالقدّيس فرانسيس خافيير، لا يمكن أن يكونوا سياسيّين.[٣]

في ١٩٩٥، وبعد خمسة أعوام على إنهاء الفصل العنصري، أنشأ شعب جنوب أفريقيا ما سموه "لجنة الحقيقة والمصالحة"، وهي هيئة قضائية شُكِّلَت لإتاحة الفرصة أمام ضحايا انتهاكات حقوق الإنسان للإدلاء بشهاداتهم. لم يقتصر الأمر على دعوة الضحايا للإدلاء بشهاداتهم، بل استُدعي مرتَكبو الانتهاكات أيضاً للدفاع عن أنفسهم ولطلب العفو من الادّعائين المدني والجنائي. وعام ٢٠٠٠، استُبدلت اللجنة بـ"معهد العدالة والمصالحة". وقد مثّل التغيير في التسمية تطوّراً وانتقالاً من تأسيس الحقيقة إلى تأسيس العدالة. لقد ثبتَ أنَّ تحديدَ الذّنْب من غيرِ توفُّرِ نظام لمحاكمته أمر عقيم. "الذنْب" كما صرَّحَت نادين غورديمير[٤] سنة ١٩٩٨، "كان ولا يزال غير كافٍ".[٥]

سبق أن قال مانديلا لدى محاكمته عام ١٩٦٣ إنّه أراد أن يكرّس حياته لتحقيق مُثُلِ المجتمع الديموقراطيّ والحرّ، لكنه أيضاً كان على استعداد للموت من أجل ذلك. "أنا الذي لم أكن جنديّاً في حياتي، ولم أخض معركةً قطّ، ولم أطلِق النار على عدو أبداً، كُلِّفتُ مهمّة إنشاء جيش"، ذلك ما كتبه في سيرته الذاتية.[٦] بعد إصدار مذكّرة لاعتقاله، اختبأ مانديلا في مخبأ

3 Julian Borger, "World Leaders Not Ready for Reconciliation with Mandela," *Guardian*, 6 December 2013; Jason Beattie, "Tory Grandee Smears Nelson Mandela," *Daily Mirror*, 9 December 2013.

٤ نادين غورديمير (١٩٢٣ – ٢٠١٤) كاتبة من جنوب أفريقيا تعنى بالشأنين الحقوقي والإنساني المناهض للعنصرية، وقد حازت "جائزة نوبل للآداب" عام ١٩٩١. (المترجم)

5 Dwight Garner, "An Interview with Nadine Gordimer," *Salon*, 9 March 1998.

6 Nelson Mandela, *Long Road to Freedom* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 2000), p. 176.

تحت الأرض وراح يتعلّم كيف يصنع القنابل ثمّ بدأ يتنقل متنكّراً في أرجاء أفريقيا. وبعدما قُبِضَ عليه وأودع السجن سنة ١٩٦٣، رفض عروض إطلاق سراحه ما لَم تعمل الحكومة على إزالة العوائق التي تحول دون إجراء جلسة استماع قضائية مناسبة، وقد ذَكَرَ لاحقاً أنَّ ما أبقاه متماسكاً في محنَته هو "إيمانه بالكرامة الإنسانية". لقد كانت الأنشطة التي رآها النوّاب المحافظين "أنشطةً إرهابية" ضروريّةً لنَيلِ الكرامة، لأنَّ كسر القانون الجائر وارتكاب ما وُصِفت بالأعمال الإرهابية، كانت بالنسبة إلى مانديلا أفعالاً عادلة وواجباتٍ أخلاقية.

رأت غوديمير في أدبها الذي يقدِّمُ سجلاً حافلاً وعميقاً لتعسّفِ نظام الفصل العنصريّ أنَّ الجريمة والعقاب (وكذلك الحقيقة والخداع) في المجتمع غير العادل تصبح مجرّد مفاهيم أخلاقية جُزافيّة. "إذا كنتَ أسود"، كما قالت، "وعِشتَ في زمن الفصل العنصريّ، فإنك ستعتاد دخول الناس إلى السجن وخروجهم منه طوال الوقت. فلم يكن لديهم الوثائق اللازمة عند خروجهم، ولم يكونوا قادرين على التنقّل بحريّة من مدينة إلى أخرى دون خرقِ القانون ثم تعرّضهم لعقوبة السجن مرّة أخرى. وهكذا لم تكن مسألة دخولك السجن أمراً مشيناً لأنّك لم ترتكب جُرماً يستحقّ ذلك".[1] لكن هل الأفعال المشابهة للأعمال الإرهابية، التي تقع في ظلّ نظامِ حكمٍ إجراميّ، إجراميّة هي الأخرى؟

ليس هذا بالسؤال السّهل، ذلك ما أدركه دانتي. فحين يشارِكُ في تعذيب بوكا ديغلي آباتي في الجزء المتجمّد من الجحيم، هل بالإمكان تبرير سلوكه أخلاقيّاً لمجرّد أنّه نفسه ملوَّثٌ بذنبِ الخيانة التي ارتكبها بوكا وبسبب التباس الحُكمِ الإلهيّ؟ أم أنّ دانتي أُغرِي بدافع أخلاقي مُتَنَكّرٌ في آخر لا أخلاقي ضمن ظرفٍ أدّت فيه خيانةُ الثّقة إلى جعلِ الأعراف الاجتماعية تعسّفيّةً بالكامل، وجعَلت اللغة غير قادرةٍ على نقلِ ما هو صحيح؟ هل يتصرّف دانتي بصورة صحيحة وفقَ

1 Garner, "Interview with Nadine Gordimer."

القوانين الطبيعية التي تحكم النّوع البشري أم يخرق تلك القوانين كما فعل أولئك الذين يعاقَبون قبل أن ينالوا جزاءهم؟

الإرادة الحرّة بالنسبة إلى دانتي خيارٌ فكري يستند إلى واقعٍ قائم لكنّه واقعٌ من صُنع مُخيِّلَتنا وأحلامنا وحواسنا. نحنُ أحرار في ما نختار، لكننا أيضاً في الوقت نفسه مقيّدون بمعرفتنا عن العالم، التي نترجِمها في فهمنا له. لفهم هذا التناقض، يستعين دانتي بمثال القانون المدني الذي يقيّد بالضرورة الحريّة المطلقة للمواطن، لكنّه في الوقت عينه يتيحُ خياراً للتصرّف في حدود أحكامه. لأنّ النفس، في طورِ الرضاعة، تنغمس أولاً في المتَع التي تُقدّم لها، وبعد ذلك، ما لم يرشِدها معلّم، فإنّها تسعى خلفَ تلك المتَع بنَهم طفلٍ مدلّل، لا بدَّ من وضع ضوابط معيّنة للنفس البشرية. ولنا في عوليس ونمرود أمثلة على المتجاوزين. في الكورنيش الثالث من جبل المطهَر، يوضح ماركو لومباردو:

لذا فالقوانين لازمة كضوابط؛
لازمة ليتبيّن لحاكِم يتبيّن
من مدينةِ الحقّ برجَها على الأقل.[1]

المدينة الفاضلة غير قابلة للتحقّق في هذه الحياة، لكن من شأن وجود الحاكم العادل أن يجعل دولته تعيش لمحات من تلك المدينة، حتى إن اقتصر الأمر على مفهوم واحد من جُملةَ مُثُلها، فمن شأن القوانين والحكم الرشيد عندئذ أن تدعم خياراتنا الأخلاقية. لسوء الحظ، كما يشير دانتي، لم يكنَ ثمّة من حكم رشيدٍ في عهده (ولا حتى في وقتنا). وما بين المدينة المأمولة التي أوجدها إيناس، وبين روما المنقسمة في القرن الرابع عشر، وبوجود البابا الفاسد الذي أهانَ منصبَه المقدّس بُغيَةَ أن يتوّجَ ملكاً على المملكة الوضيعة لهذه الأرض، طالب دانتي بحقنا الطبيعي في إقامة مجتمع لا يعزّز الخداع.

بعد قرنٍ من ديفيد هيوم، كَتَبَ بيرسي بيش شيلي (Percy Bysshe Shelley)

1 *Purgatorio,* XVI:94–96, “Onde convenne legge per fren porre; / convenne rege aver, che discernesse / de la vera cittade almen la torre.”

قائلاً إنّ ما علينا فعلهُ إزاءَ المجتمع المخادع هو "أن نأمل، حتّى يسَوِّي الأمل/ من حطامه ما يفكّر فيه".[1] تلك أيضاً كانت قناعةُ مانديلا.

وبعدَ خمسة قرون على رحيل دانتي، سعى إيطاليّ آخر للبحث في طبيعة الحقيقة وفنِّ الكذب. من بين عدد من المغامرات التي تخيّلَها كارلو كولودي لدميَته الخشبية، أصبحت واحدةٌ بمنزلة فلكلورٍ عالميّ: حين يكذب بينوكيو على الساحرة الزرقاء فإنَّ أنفه يتطاول. بعدَما أُنزِلَ بينوكيو عن شجرةِ البلّوط، حيثُ علّقه الثعلب والقطّة الشريران، وضعتهُ الساحرة الزرقاء اللطيفة على السرير وسألته عمّا جرى. لكن بينوكيو، إمّا خائف وإما أنّه يشعر بالخجل من أن يخبرها الحقيقة، وكما نعلم جميعاً، فإنَّ أنفه يصبِح أطول كلّما نطق كذباً. "الأكاذيب يا صغيري"، تشرحُ له الساحرة "سرعان ما تنكشف، لأنَّها نوعان: أكاذيب بسيقان قصيرة، وأخرى بأنوفٍ طويلة".[2] من الواضح أنَّ بينوكيو ينتمي إلى النوع الثاني.

لكن ما الذي تقصده الساحرة في تميزها بين نوعين من الأكاذيب؟ إنَّ أكاذيب بينوكيو طويلة الأنف هي من النوع العنيد، أي أنّه يرفض الاعتراف بما فعله. نتيجة لذلك، إنَّ أنفه المتطاول يصبح عائقاً أمام حريّة حركته، حتى أنّه يمنعه من مغادرة الغرفة. إنّها أكاذيب الوضع الرّاهن، أكاذيب تُسمِّرُه في بقعةٍ واحدة يُحرِّمُ عليه مغادرتها والتقدم إلى الأمام في قصّة حياته، ذلك أنّه يأبى الاعتراف بحقيقة أفعاله. على غرارِ أكاذيب السياسيين والمصرفيّين، تقوِّضُ أكاذيب بينوكيو واقِعه الذاتي وتحطِّمُ ما يفترض أنّه يُجلّه. تشيرُ "مغامرات بينوكيو" و"كوميديا دانتي" صراحةً إلى أنَّ الاعتراف بواقعنا يقودنا فصلاً تلوَ آخر ونشيداً إثرَ نشيد نحو الكشف عن أنفسنا الحقيقية، وأنَّ إنكار ذلك الواقع يجعل من أيِّ قولٍ حقيقيّ أمراً مستحيلاً.

1 Percy Bysshe Shelley, *Prometheus Unbound*, 4.573–74, in Shelley, *The Major Works*, ed. Zachary Leader and Michael O'Neill (Oxford: Oxford University Press, 2003), p. 313.

2 Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, bilingual edition, trans. Nicolas J. Perella (Berkeley: University of California Press, 1986), p. 211.

ومع أنّ الساحرة الزرقاء لا تضرب لنا أمثلةً عن الأكاذيب ذات السيقان الطويلة، بإمكاننا تخيّل ما يمكن أن تبدو عليه تلك الأكاذيب. في النشيد الخامس من "الفردوس"، وفي السماء المتقلّبة لكوكب القمر، تشرح بياتريشي لدانتي الطريقة التي يسير عليها الإحسان الخطأ "كمن يسير إلى خيرٍ مسروق" وقد أشار فريشيرو إلى أنَّ توما الأكويني رأى في إحدى شروحاته لكتاب **الأحكام** *Sentences* لمؤلّفه بيتر لومبارد (Peter Lombard) أنَّ على العقل أن يسعى نحو الله بالفكر والعاطفة، ولكن نظراً إلى حالتنا الهابطة، فإنَّ فكرَنا أقوى في الفهم من عواطفنا في الحبّ. ولأنَّ قدرتنا على رؤية الخير فاقت بكثير قدرتنا على فعله بأنفسنا، نسافر في الحياة وإحدى قدمينا متخلّفةً إلى الوراء. هكذا تماماً يصف دانتي تقدُّمَهُ في بداية رحلته في **الكوميديا** بعد مغادرته الغابة المظلمة ورؤيته قمّة الجبل مُنارَةً بضوء الفجر:

وبعدما أرَحتُ قليلاً جسدي المُنهَك
نظرتُ ثانيةً إلى الطريق على طول الساحل الصحراوي،
فيما قدمي الثابتة هي الأخفَض.[1]

في معرض شرحه **الكوميديا**، يُقدِّم بوكاشيو تفسيراً حرفيّاً لهذا السَّير المتعرّج وذلك باقتصار تناوله آليةِ عملية الصعود التي بشكل طبيعي تكون فيها إحدى القدمين أكثر انخفاضاً وانحناء من الأخرى، لكن فريشيرو في نقاشه المتبصّر الوظيفةَ الرمزية لأعضاء الجسد، يقرأ في صورة دانتي ما يشيرُ إلى تقدُّم النفس في مسيرها بواسطة قدَمَين هما الفكر والعاطفة، مثلما تُمَكِّننا أقدامنا، التي من لحمٍ ودم، من المضيّ قُدُماً. باتّباع ما ذهب إليه المفكرون السكولاستيّون في زمن دانتي، الذين اعتقدوا أنَّ القدم الأقوى (pes firmior) كانت اليسرى؛ يربط فريشيرو بين القدم اليمنى وبين العقل ("بداية الاختيار، الخوف والتعقُّل")،

1 24. *Paradiso*, V:6, "cosi nel bene appreso move il piede"; John Freccero, "The Firm Foot on a Journey Without a Guide," in *Dante: The Poetics of Conversion*, ed. Rachel Jacoff (Cambridge: Harvard University Press, 1986), pp. 29–54.

ويربط اليُسرى بالعاطفة.[1] ولكونِها لا تزال مغروسةً في التراب، تعيقُ القدم اليسرى السائر من التقدّم كما يجب، وتمنعه من تحرير نفسه من المشاغل الدنيويّة وتركيز عقله على ما هو أسمى.

غير قادرٍ على بلوغ الخير على الوجه الأمثل دون عونٍ من النعمة الإلهية، يواصل الشاعر كفاحه مُثقَلاً بالحبّ المتّقد لقدمه اليسرى التي تبتغي البقاء مشدودةً إلى عالم الأحاسيس، فيما يحثُّهُ عقلُ اليمنى على مواصلة السير في رحلة استكشاف الماورائيّ. ينبغي لدانتي استخدام عقله على أفضل ما يمكن لصياغة شيء متماسك من جُملة إدراكاته الضبابيّة وحدسه غيرِ المؤكّد. هو يعلم أنّه الآن ينظر "فِي مِرْآةٍ، فِي لُغْزٍ، لكِنْ حِينَئِذٍ وَجْهًا لِوَجْه"، وذلك بكلمات القديس بولس، ويؤمن بالوعد الذي يقول: "الآنَ أَعْرِفُ بَعْضَ الْمَعْرِفَةِ، لكِنْ حِينَئِذٍ سَأَعْرِفُ كَمَا عُرِفْتُ" (**رسالة بولس الأولى لأهل كورنثوس.** ١٣:١٢). إنَّ كلماتِ بولس مأخوذة من خطابه المتعلّق بالإحسان وفعلِ الخير، الإحسان نفسه الذي وصَفَته بياتريشي عبر صورة القدم التي تسير والتي تشدُّ دانتي الآن إلى أشيائه الدنيويّة. ولكي يبقى مُخلصاً لما سُمِح له برؤيته وفهمه، ينبغي لدانتي أولاً ألا يحرِف انتباهه عن فِعل الخير، "عن حرارةِ الحبّ" التي مُنحَها، وثانياً أن يشحَذَ عقله لصَوغِ الرؤية التي أوشك على رؤيتها بكلماتٍ مناسبة. تقول له بياتريشي:

بِجلاء أرى كيفَ يتلألأ في عقلك
نور الأبدية برّاقاً
الذي ما إن يُبصَر، حتى يوقِد المحبّة إلى الأبد.[2]

ومع اقترابه من هدفه المنشود، سوف يكون على محبّة دانتي أن تنصبَّ على

---

1 *Inferno*, I:28–30, "Poi ch'ei posato un poco il corpo lasso, / ripresi via per la pieaggia diserta, / si che 'l pie fermo sempre era 'l piu basso"; Freccero, "Firm Foot on a Journey Without a Guide," p. 31.

2 *Paradiso*, V:1, "caldo d'amore"; 7–9, "Io veggio ben si come gia resplende / ne l'intelletto tuo l'etterna luce, / che, vista, sola e sempre amore accende."

الخير الأسمى الذي يفوقُ القدرة على وصفه، كما أنَّ على عقله أن يصل إلى أقرانه من الحجيج على الأرض، وعلى كلَيهما الانفتاحُ على الرؤية الوشيكة ونقلِ سيرَتِها. يُدرِكُ دانتي أنَّ عليه الكذب، أن يكذب بصدق، وأن يعترف "بأخطائه غير المزيّفة"،[1] وأن يختلق صورة وحشٍ يشبه كثيراً جيريوني، لكنّه وحشٌ يُمجِّدُ مادّته ولا يخونها. وهكذا، مثل جميع الشعراء الذين يُقرّون بفكرهم الخطّاء وعاطفتِهم التي تقيّدهم، يُقدِّمُ دانتي إلينا - قرّاءه - أكاذيب قصيرةَ الساقين لكي نكون قادرين على مشاركته بعض رحلته، وعلى أمل أن نواصل مساعينا خلفَ ما نروم.

تَكمُنُ المعرفة التي يسعى وراءها الكُتّاب بالعقل أو بالعاطفة في التوتّر القائم بينَ إدراكهم، وبين خيالهم، كما أنَّ تلك المعرفة الهشّة تُمرَّرُ لنا - القرّاء - كتوتّرٍ آخر بين واقعنا وبين الواقِعِ الذي تخلقه صفحاتهم، أي أنَّ تجربة العالم وتجربة الكلمات تتنافسان لمصلحة عقلنا وعاطفَتنا. إننا نرغب في معرفة مكاننا بُغيةَ أن نعرِف من نكون، ونحن نعتقد بطريقةٍ سحريّة أنَّ السياق ومضمونه يفسّران بعضهما بعضاً. إنّنا حيواناتٌ واعيةٌ ذاتها - ربّما الحيوانات الوحيدة التي بوعي ذاتي على هذا الكوكب - كما أنّ لدينا القدرةَ على معرفة العالم بإثارةِ الأسئلة وترجمة فضولنا إلى كلمات كما يُثبِتُ لنا الأدب. وبعلاقةٍ مستمرّة من الأخذ والردّ، يرفُدُنا العالم بالقرائن المحيّرة التي نحوّلها إلى قصص تُسبِغُ عليه معنى لا يخلو من الشكّ وتماسُكاً رخْواً يُفضي نحو مزيدٍ من الأسئلة. يمنحنا العالم القرائن التي تسمح لنا بإدراكه، ثمّ نرتّبها في متوالياتٍ سرديّة تبدو بالنسبة إلينا حقيقيّةً أكثر من الحقيقة الأصل، ونواصل ذلك فيما نُكمل طريقنا، وليُصبِح ما نقوله عن الواقع واقعاً بالنسبة إلينا. "ينتفي وجودُ الأشياء فورَ إدراكي لها"، هذا ما يقوله الشيطان في كتاب فلوبير **إغواء القديس أنطونيوس** *Temptation of Saint Anthony*، "ربّما يكون الشكل خطأً في حواسك، ولربما تكون المادة من بناتِ أفكارك. ذلك ما لَم

1 *Purgatorio*, XV:117, "non falsi errori."

يكن المظهرُ، وخلافاً لما نعتقد هو أصدق الحقائق، على أساس أنَّ العالم في حالة تدفُّقٍ مستمرٍّ من الأشياء، ويكون الوهم هو الواقع الوحيد".[1] الوهم هو الواقع الوحيد: ربّما يكون ذلك هو ما نعنيه بقولنا إنَّ الكاتب يعرِف.

---

1 Gustave Flaubert, *La Tentation de Saint Antoine*, ed. Claudine Gothot-Mersch (Paris: Gallimard, 1983), p. 214.

كلمة شُكر

استَعنتُ في تأليفِ هذا الكتاب بعِدَّة طبعاتٍ من تفسيرات **الكوميديا الإلهية** لدانتي. ومن وجهة نظري، إنَّ أفضل نسخةٍ إيطاليةٍ هي تلك التي وضَعَتها ماريا كيافاتتشي ليوناردي، والتي صدرت عن دار موندادوري Mondadori للمرة الأولى سنة ١٩٩٤. أمّا في الإنكليزية، وفق ذائقتي، أرى أنَّ الأقرب إلى الأصل من ناحية الموسيقا والجزالة هي طبعةُ W. S. Merwin، الذي، لسوء الحظ، لم يُتَرجِم سوى "المَطهَر" ونشيدَينِ من "الجحيم" فقط، لأنّه لم يحبّ القديس برنارد، وبذلك لم يرغب في تجشّم عناء صحبَته في معظم أناشِيد "الفردوس". إضافةً إلى دانتي، الدوق واللورد والسَيّد[1]، استرشدتُ بكتّاب آخرين في تسطير هذه الصفحات، منهم: أفلاطون وأوغسطين والأكويني ومونتين وهيوم، كما استعنت بالمؤلّفين السريّين لـ**التلمود** الذين يبدو أنَّ حضورهم في كتابي هذا أكثر من جميع كُتُبي الأخرى، وهم الذين يترأسُ مجلسهم المقدّس كلٌّ من لويس كارول وفلوبير وسرفانتس وبورخيس.

كذلك أعانني بإخلاص عدد من المحرّرين الذين لم يبخلوا تعليقاً وتصويباً. من بين هؤلاء أذكر: هانز يورغين بالميس، فاليريا جيومبي، جون دونيتيك، لويس شواركز، ماري كاترين فاشير. إليهم جميعاً أتوجّه بعميق شُكري. كذلك، إنّ

١ يضع المؤلّف هذه الألقاب الثلاثة باللّغة الإيطالية وهي: duca, signore e maestro. (المترجم)

شكري موصولٌ إلى كلٍّ من: فابيو موزي فالكوني، فرانكويزي نيسّين، غيليرمو كوايجاس، آرتورو رامونيدا، خافيير سيتو، غوفين توران، وذلك لثقتهم بكتاب يتألّف عنوانه من كلمةٍ واحدة، فأنا لم أفعل ذلك منذ وقتٍ طويل. والشُّكر أيضاً لليز بيرجيفين، لمثابرتها ولصداقتها ولكرَمِها.

خالص شكري أيضاً لمصمّمة الكتاب، سونيا شانون، وللباحثِ في الصوّر دانييل دي أورلاندو، ولِلمُفَهرِسة أليكسا سيلف، وللمدقق اللّغوي جاك بورياك، ولسوزان لايتي، التي هي بعيني الصّقر، وقد صوّبَت بدقّة ملاحظتها أخطائي الكاذبة [errori falsi].

عميقُ امتناني، وكما الحال دوماً، لصديقي القديم ووكيلي غيليرمو شافيلزون. صديقي منذ الأيّام التي لم تكن فيها أحاديثنا تدور حول المَرض. كذلك لا يفوتني أن أشكر باربرا غراهام على كلّ الجهود التي بذلتها نيابةً عنّي.

كما ساعدني أصدقاء آخرون بدعمهم ومعلوماتهم: البروفيسور شاؤول باسّي، البروفيسورة لينا بولزوني، الأب لوسيان جان بورد، الأساتذة: خوسيه ولوسيو بوروكا، الأستاذة إيثيل غروفاير، الأستاذ طارق شميم خواجي، الأستاذ بييرو لو سترولوغو، الدكاترة: خوسيه لويس موري، لوسي بابيل، غوتوالت بانكو، إيلين سميث (الذينَ نوقِشَ معهم مشروع هذا الكتاب لأوّل مرّة، والذين شجعوني بعد ذلك على المضيّ فيه)، الدكتور جيليان توم، الدكتور خالد يحيى، الدكتورة مارتا زوكشي.

لقد ساعدني أيّما مساعدةٍ أُمناء مكتباتٍ على قدرٍ كبيرٍ من الكفاءة، أخصُّ بالذّكر منهم: دوناتينو دوميني وهو مدير مكتبة كلازنسي في رافينا، باتريشيا جونيت من مكتبة مقاطعة فيينا، آرثر كيرون وهو مدير "المعهد اليهودي للمحفوظات" التابع لجامعة بنسلفانيا، غاي بينمان من مؤسسة آماندا، إيمّا ويغام من مكتبة لندن. إنّهم يجسّدون المعنى الحقيقي للقول الذي نقَلهُ ديودوروس سيكولوس والذي قال إنّه منقوشٌ فوق أبواب المكتبات المصرية القديمة، وهو أنَّ المكتبة "عيادةُ الروح". أتقدّمُ بشكري أيضاً إلى سي جاي إيروين لمساعدته في المراحل الأولى من هذا المشروع.

نُشرَت صفحاتٌ قليلة من هذا الكتاب، بصورة مبدئية متعدّدة في المنابر التالية: *Descant, the New York Times, Geist, Parnassus, La Repubblica, Threepenny Review, Balmoral Théodore*. جزيل شُكري إلى: شيري بوكارد، كايل جاراد، هربرت ليبوفيتز، ويندي ليسر، كارين مولهالن، داريو بابالاردو.

لقد آمن دانتي بأنّنا سوف نُعثُرُ في رحلة حياتنا، إذا ما شاءت البَرَكة، على شقيقنا الروحيّ الذي يُعيننا في الخروج من الغابة المُظلمة، وعلى التملّي في أسئلتنا، والذي يساعدنا في اكتشاف غايةِ وجودنا، أيّاً تَكن تلك الغاية، وقبل كلِّ شيء، الشقيق الذي تُبقينا محبّته على قيد الحياة؛ إلى كريغ، العَذب والمُرشِدُ والعزيز[1]، دائماً وأبداً.

ألبرتو مانغويل

موندیون، ٥ أيّار/ مايو ٢٠١٤

---

١ كما في ألقاب دانتي الثلاثة التي وضَعها باللغة الإيطالية، كذلك كتَب المؤلّف الصّفات الثلاث التي خصّ بها حبيبه كريغ باللغة الإيطالية وهي: dolce guida e cara. (المترجم)

فهرس الأعلام

ب

ح

خ

د

ق

ك

ل

و

ي

فهرس الأماكن

'ثمّة كتب ممتعة جداً يصبح فيها حتى الفهرس جديراً بالقراءة.
"الفضول" هو أحدها'

National Post

تاريخ انتقائيّ للفضول البشريّ ووليمة عظيمة من الأفكار

كان الفضول عبر العصور، ولا يزال، هو المحفّز الذي يدفع معرفتنا قُدُماً والإغواء الذي يقودنا إلى المياه الخطيرة والمحرَّمة.

تبرز الأسئلة بمظاهر متنوّعة وفي سياقات متباينة: لَمَ يوجد الشرّ؟ ما الجمال؟ كيف تكوّننا اللغة؟ ما الذي يحدّد هويّتنا؟ ما مسؤوليتنا تجاه العالم؟

'الفضول' أكثر كتب مانغويل خصوصيّةً حتى اليوم، اختار فيه نخبة من الذين أوقدوا خياله كمرشدين. يكرّس كل فصل لمفكّر، أو عالم، أو فنّان، من بينهم توما الأكويني، وديفيد هيوم، ولويس كارول، وريتشل كارسون، وسقراط، ودانتي، أو شخصيّة أخرى بيّنتْ بطريقة جديدة كيفيّة طرح السؤال ليؤكّد عمق صلة فضولنا بالقراءة التي تُذهلنا، ومدى جوهريّته بالنسبة إلى سموّ خيالاتنا.

ألبرتو مانغويل مؤلِّف موسوعيّ مشهود له عالمياً ومترجم وكاتب مقالات وروائي. حازت كتبه جوائز عدة وكانت الأكثر مبيعاً. وُلد في بوينس آيرس، وانتقل إلى كندا عام 1982، ويعيش الآن في فرنسا حيث عيِّن مديراً لهيئة الفنون والآداب. صدر له عن دار الساقي: 'تاريخ القراءة'، 'مع بورخيس'، 'المكتبة في الليل'، 'يوميات القراءة'، 'فنّ القراءة'، 'مدينة الكلمات'، وفي الرواية: 'عودة' و'عاشق مولع بالتفاصيل'.



ISBN 978-614-425-914-6
9 786144 259146 >